

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна наукова робота
на правах рукопису

ЛІ ДЕШУН

УДК 784.3.087.6.091:81'342.2(=811.58):781.7](510:4)"19/200"(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ВОКАЛЬНА ФОНЕТИКА
В КОНЦЕРТНО-КАМЕРНОМУ ВИКОНАВСТВІ КИТАЮ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань – Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії з музичного мистецтва

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



Лі Дешун

Li

Deshun

数字签名者: LI Deshun

日期: 2026年5月19日

19 : 01 : 30+05'00'

Науковий керівник: Гіголаєва-Юрченко Вікторія Олександрівна, кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків–2026

АНОТАЦІЯ

Лі Дешун. Вокальна фонетика в концертно-камерному виконавстві Китаю. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Харківська державна академія культури. Харків, 2026.

Дисертацію присвячено комплексному науково-теоретичному дослідженню вокальної фонетики як фундаментального чинника формування співочого звукоутворення в концертно-камерному виконавстві Китаю та осмисленню її ролі в системі сучасного академічного вокального мистецтва. У роботі здійснено системний аналіз взаємодії мовно-фонетичної структури китайської мови з музичною інтонацією, що визначає специфіку виконавської техніки, інтонаційного мислення, тембрової організації звука та художньої інтерпретації вокального твору.

Актуальність теми дисертації зумовлена зростанням інтересу до китайського вокального мистецтва в умовах глобалізації музичного простору та інтенсифікації міжкультурних виконавських практик. Водночас у сучасній українській музикології проблема вокальної фонетики як системоутворювального чинника співочого процесу, зокрема у сфері китайського концертно-камерного виконавства, залишається недостатньо розробленою. Необхідність наукового осмислення взаємодії мовної та музичної інтонації, а також адаптації європейських вокально-технічних принципів до специфіки китайської мови визначає теоретичну й практичну значущість дослідження.

Метою дисертаційного дослідження є комплексне науково-теоретичне висвітлення специфіки вокальної фонетики як фундаментального чинника формування співочого звукоутворення в концертно-камерному виконавстві Китаю.

Об'єктом дослідження є китайське вокальне виконавство XX – початку XXI століття як цілісна художня система, а *предметом* – вокальна фонетика в концертно-камерному виконавстві Китаю.

Методологічну основу дисертаційного дослідження становить поєднання загальнонаукових і спеціальних музикознавчих підходів та методів: системного, історичного, культурологічного, компаративного, інтонаційно-семантичного, фонетичного, артикуляційного, інтерпретологічного, жанрового та стилісового.

Матеріал дослідження – зразки китайської камерно-вокальної музики XX – початку XXI століття, зокрема твори Хуан Цзи, Цін Чжу, Лю Сюеаня, Чжао Юаньжєня, а також аудіо- та відеозаписи інтерпретацій китайського камерно-вокального репертуару у виконанні китайських і європейських співаків та співачок.

Наукова новизна. У дисертації *вперше* в українському музикознавстві вокальна фонетика китайської мови розглядається як системоутворювальний принцип організації концертно-камерного співу, що визначає характер інтонаційного розвитку, артикуляційної техніки, тембрової якості звука та виконавської інтерпретації. Запропоновано цілісну концепцію вокально-фонетичної природи китайського академічного співу як складної художньо-функціональної системи, у якій мовна, музична та акустична організації перебувають у нерозривній взаємодії. Вокальну фонетику розглянуто як інтегровану систему взаємодії мовних, акустичних, фізіологічних і виконавських чинників.

Здійснено теоретико-методологічне обґрунтування вокальної фонетики як міждисциплінарної галузі знань, що інтегрує положення фонетики, акустики, фізіології голосу, вокальної педагогіки та виконавського музикознавства. Доведено, що фонетична організація мови є визначальним чинником формування співочого звука, оскільки вона безпосередньо впливає на конфігурацію вокального тракту, формантну структуру, темброві

характеристики, проєкційність, інтонаційну стабільність і словесну розбірливість. У цьому контексті фонема розглядається не лише як мовна одиниця, а як функціональна акустично-артикуляційна модель керування звукоутворенням.

Розкрито сутність вокальної мови як специфічного режиму функціонування фонетичної системи в умовах музично організованого звучання. Встановлено, що у співі фонема і склад переходять у пролонговану артикуляційно-резонансну позицію, співвіднесену з музичною тривалістю, висотою та динамікою. Вокальна мова визначена як інтегрована система, що поєднує артикуляційні, акустичні, орфоепічні, просодичні та виконавсько-драматургічні параметри. Доведено, що голосні у співі виконують функцію основних акустичних центрів звукоутворення, тоді як приголосні забезпечують ритмомовну організацію, чіткість словесного змісту та енергію атаки звука.

У дослідженні обґрунтовано фонетичний метод постановки голосу як цілісну виконавсько-педагогічну систему, що базується на керованому використанні фонем і складів як мінімальних одиниць технічного впливу. Доведено, що через фонетичну регуляцію здійснюється налаштування вокального тракту, координація процесів дихання, фонації та артикуляції, стабілізація тембру та інтонації. Визначено, що ефективність цього методу зумовлюється нормативною фонетичною основою, розвитком слухового самоконтролю, інтеграцією фонетичних принципів у музично-смыслову структуру фрази та економізацією виконавських дій.

Комплексно досліджено вокально-фонетичну природу китайської мови як визначального чинника формування специфіки китайського академічного співу. Встановлено, що ключовими її характеристиками є складоцентричність, трикомпонентна структура складу (ініціаль – фіналь – тон), тональна природа мовлення та відсутність редукції голосних. Склад визначено як базову інтонаційно-артикуляційну одиницю співу, в межах якої реалізується координація акустичних, фонетичних і семантичних параметрів.

Доведено, що взаємодія мовної та музичної інтонації в китайському вокальному мистецтві здійснюється за принципом подвійного кодування висоти, що передбачає одночасне функціонування двох інтонаційних систем – фонологічної та музичної. У результаті вокальна інтонація постає як синтез мелодичної логіки та тональної семантики слова, що зумовлює специфічний тип інтонаційного мислення в китайському співі.

На основі аналізу вокального репертуару виокремлено три основні моделі взаємодії мовної та музичної інтонації – ізоморфну, адаптаційну та модифікаційну, які відображають різні способи узгодження тональної структури слова з мелодикою твору. Це дозволило конкретизувати механізми інтонаційної організації китайської камерно-вокальної музики та уточнити принципи виконавської інтерпретації.

Досліджено процес формування китайської академічної вокальної школи як результат синтезу національної мовно-фонетичної традиції та європейської системи *bel canto*. Встановлено, що адаптація європейських принципів звукоутворення до специфіки китайської мови забезпечує збереження фонологічної точності, інтонаційної виразності та художньої достовірності виконання.

Проаналізовано міжкультурну взаємодію китайської та європейської вокальних традицій у сучасному концертно-камерному виконавстві. Виявлено принципові відмінності між ними, зокрема у співвідношенні слова і звука: у європейській традиції слово підпорядковується вокальній техніці, тоді як у китайській – визначає її. Водночас сучасна виконавська практика демонструє тенденцію до інтеграції цих підходів.

Запропоновано типологію міжкультурних виконавських моделей, що включає *bel canto*-домінантну, мовно-орієнтовану, компромісно-синтетичну, сценічно-гібридну та студентсько-пошукову. Обґрунтовано, що найбільш перспективною є компромісно-синтетична модель, яка забезпечує баланс між технічною досконалістю та фонетичною адекватністю.

Визначено, що китайське концертно-камерне вокальне мистецтво функціонує як складна інтегративна система, у якій мовна, музична та акустична організації перебувають у тісній взаємодії. Вокальна фонетика виступає фундаментом цієї системи, визначаючи специфіку виконавської техніки, інтонаційного мислення та стильової достовірності.

Науково-теоретичне значення дослідження полягає в розвитку положень музичної китаїстики, теорії вокального мистецтва, вокальної фонетики, міжкультурної музичної комунікації, а також у розширенні уявлень про взаємодію мовної та музичної систем у співі.

Практичне значення результатів дослідження зумовлене можливістю їх застосування у вокально-педагогічній діяльності, у підготовці співаків до виконання китайського репертуару, а також у розробці навчальних курсів, методичних матеріалів, програм і посібників з історії та теорії вокального мистецтва.

Матеріали дисертації можуть бути використані під час викладання дисциплін: «Історія та теорія вокального виконавства», «Вокальна фонетика», «Музична китаїстика», «Основи вокальної методики», «Аналіз музичних творів».

У першому розділі досліджено теоретико-методологічні засади вокальної фонетики та її роль у процесі співочого звукоутворення. *Другий розділ* присвячено аналізу вокально-фонетичної природи китайської мови, специфіки взаємодії мовної та музичної інтонації й особливостей китайського академічного співу. *У третьому розділі* розглянуто міжкультурну взаємодію китайської та європейської вокальних традицій, процес адаптації принципів *bel canto* до китайської мовно-фонетичної системи та особливості виконання китайського камерно-вокального репертуару в сучасному культурному просторі.

Ключові слова: музична культура, музичне мистецтво, вокальне мистецтво, китайська музика, національна ментальність, культурна пам'ять, музична творчість, виконавство, концертно-камерне виконавство, вокальна фонетика, музична педагогіка, музична комунікація, інтерпретація, стиль, жанр, опера.

ABSTRACT

Li Deshun. Vocal phonetics in concert and chamber performance of China. – *Qualifying scientific work as a manuscript.*

Thesis for the Doctor of Philosophy degree in the specialty 025 Music art. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 2026.

The thesis is devoted to a complex scientific and theoretical study of vocal phonetics as a fundamental factor in the formation of singing sound production in concert and chamber performance in China and to the understanding of its role in the system of modern academic vocal art. The work carries out a systematic analysis of the interaction of the linguistic and phonetic structure of the Chinese language with musical intonation, which determines the specifics of performance technique, intonation thinking, timbre organization of sound and artistic interpretation of a vocal work.

The relevance of the thesis topic is due to the growing interest in Chinese vocal art in the context of the globalization of the musical space and the intensification of intercultural performing practices. At the same time, in modern Ukrainian musicology, the problem of vocal phonetics as a system-forming factor of the singing process, in particular in the field of Chinese concert and chamber performance, remains insufficiently developed. The need for a scientific understanding of the interaction of speech and musical intonation, as well as the adaptation of European vocal and technical principles to the specifics of the Chinese language, determines the theoretical and practical significance of the study.

The aim of the thesis research is a comprehensive scientific and theoretical elucidation of the specifics of vocal phonetics as a fundamental factor in the formation of singing sound production in concert and chamber performance in China.

The object of research is Chinese vocal performance of the 20th - early 21st centuries as a complete artistic system, and *the subject* is vocal phonetics in concert and chamber performance of China as an integrated system of interaction of linguistic, acoustic, physiological and performance factors.

The methodological basis of the thesis research is a combination of general scientific and special musicological approaches and methods: systematic, historical, cultural, comparative, intonation-semantic, phonetic, articulatory, interpretological, genre and stylistic.

The research material is samples of Chinese chamber and vocal music of the 20th and early 21st centuries, in particular the works of Huang Zi, Qing Zhu, Liu Xueyan, Zhao Yuanzhen, as well as audio and video recordings of interpretations of the Chinese chamber and vocal repertoire performed by Chinese and European singers.

Scientific novelty. In the thesis, for the first time in Ukrainian musicology, the vocal phonetics of the Chinese language is considered as a system-forming principle of the organization of concert-chamber singing, which determines the nature of intonation development, articulation technique, timbre quality of sound and performance interpretation. A holistic concept of the vocal-phonetic nature of Chinese academic singing is proposed as a complex artistic-functional system in which language, music and acoustic organizations are in an inextricable interaction.

The theoretical and methodological substantiation of vocal phonetics as an interdisciplinary field of knowledge that integrates the provisions of phonetics, acoustics, voice physiology, vocal pedagogy and performance musicology has been carried out. It has been proven that the phonetic organization of the language is a determining factor in the formation of the singing sound, as it directly affects the configuration of the vocal tract, formant structure, timbre characteristics, projection, intonation stability and verbal intelligibility. In this context, a phoneme is considered not only as a linguistic unit, but as a functional acoustic-articulatory model of controlling sound production.

The essence of vocal language as a specific mode of functioning of the phonetic system in the conditions of musically organized sound is revealed. It has been established that in singing the phoneme and syllable move into a prolonged articulation-resonance position correlated with musical duration, pitch and dynamics. Vocal language is defined as an integrated system that combines articulatory,

acoustic, orthographic, prosodic, and performance-dramaturgical parameters. It has been proven that vowels in singing perform the function of the main acoustic centers of sound formation, while consonants provide rhythmic organization, clarity of verbal content and energy of sound attack.

The research substantiates the phonetic method of voice production as a complete performance-pedagogical system based on the controlled use of phonemes and syllables as minimal units of technical influence. It has been proven that through phonetic regulation tuning of the vocal tract, coordination of the processes of breathing, phonation and articulation, stabilization of timbre and intonation is carried out. It was determined that the effectiveness of this method is determined by the normative phonetic basis, the development of auditory self-control, the integration of phonetic principles into the musical and semantic structure of the phrase, and the economization of performing actions.

The vocal-phonetic nature of the Chinese language as a determining factor in the formation of the specificity of Chinese academic singing is comprehensively investigated. It was established that its key characteristics are syllable-centricity, the three-component structure of the syllable (initial – final – tone), the tonal nature of speech and the absence of vowel reduction. A syllable is defined as the basic intonation-articulation unit of singing, within which the coordination of acoustic, phonetic and semantic parameters is realized.

It has been proven that the interaction of speech and musical intonation in Chinese vocal art is carried out according to the principle of double pitch coding, which involves the simultaneous functioning of two intonation systems - phonological and musical. As a result, vocal intonation appears as a synthesis of melodic logic and tonal semantics of the word, which determines a specific type of intonation thinking in Chinese singing.

Based on the analysis of the vocal repertoire, three main models of the interaction of speech and musical intonation are distinguished - isomorphic, adaptive and modifying, which reflect different ways of matching the tonal structure of the

word with the melody of the work. This made it possible to specify the mechanisms of the intonation organization of Chinese chamber and vocal music and clarify the principles of performance interpretation.

The process of formation of the Chinese academic vocal school as a result of the synthesis of the national linguistic and phonetic tradition and the European bel canto system is studied. It has been established that the adaptation of European principles of sound formation to the specifics of the Chinese language ensures preservation of phonological accuracy, intonation expressiveness and artistic authenticity of performance.

The cross-cultural interaction of Chinese and European vocal traditions in modern concert and chamber performance is analyzed. Fundamental differences between them have been revealed, in particular in the ratio of word and sound: in the European tradition, the word is subordinate to the vocal technique, while in the Chinese tradition, it determines it. At the same time, modern executive practice shows a tendency to integrate these approaches.

A typology of intercultural performance models is proposed, including bel canto-dominant, language-oriented, compromise-synthetic, stage-hybrid, and student-search. It is substantiated that the most promising is the compromise-synthetic model, which provides a balance between technical perfection and phonetic adequacy.

It was determined that Chinese concert-chamber vocal art functions as a complex integrative system in which linguistic, musical and acoustic organizations are in close interaction. Vocal phonetics is the foundation of this system, determining the specifics of performance technique, intonation thinking and stylistic authenticity.

The scientific and theoretical significance of the research lies in the development of the provisions of musical Chinese studies, the theory of vocal art, vocal phonetics, intercultural musical communication, as well as in the expansion of ideas about the interaction of linguistic and musical systems in singing.

The practical significance of the research results is determined by the possibility of their application in vocal-pedagogical activities, in the preparation of

singers to perform the Chinese repertoire, as well as in the development of training courses, methodical materials, programs and manuals on the history and theory of vocal art.

The thesis materials can be used in the teaching of disciplines: «History and theory of vocal performance», «Vocal phonetics», «Musical Chinese studies», «Fundamentals of vocal technique», «Analysis of musical works».

The first chapter examines the theoretical and methodological foundations of vocal phonetics and its role in the process of singing sound formation. *The second chapter* is devoted to the analysis of the vocal-phonetic nature of the Chinese language, the specifics of the interaction of language and musical intonation, and the characteristics of Chinese academic singing. *The third chapter* examines the intercultural interaction of Chinese and European vocal traditions, the process of adapting bel canto principles to the Chinese language-phonetic system, and the peculiarities of performing the Chinese chamber-vocal repertoire in the modern cultural space.

Key words: music culture, music art, vocal art, Chinese music, national character, cultural memory, music creativity, performance, concert and chamber performance, vocal phonetics, music education, music communication, interpretation, style, genre, opera.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Гіголаєва-Юрченко В., Лі Дешун. Bel canto і китайська вокальна фонетика: гендерний вимір міжкультурного діалогу // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка : зб. наук. пр. Львів, 2025. Вип. 54. С. 21–25. DOI: <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-03>.

2. Лі Дешун. Вплив ієрогліфічної писемності на вокальне фразування та акцентуацію // Fine Art and Culture Studies. 2025. Вип. 1. С. 120–126. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-17>.

3. Лі Дешун. Специфіка вокального виконання китайських вокальних творів у контексті міжкультурної інтеграції // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич, 2025. Вип. 84, т. 2. С. 105–109. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-2-16>.

4. Лі Дешун. Фонетика і стиль: виконавські виклики при інтерпретації китайських пісень українськими співаками // Слобожанські мистецькі студії. 2025. Вип. 2. С. 26–31. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.2.5>.

Наукові праці, які засвідчують апробацію результатів дослідження:

5. Лі Дешун. Камерно-вокальна музика Китаю: особливості виконання // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. 18-19 листоп. 2021 р. / Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2021. С. 349–350.

6. Гіголаєва-Юрченко В. О., Лі Дешун. Вокальна фонетика, її артикуляційні та акустичні особливості // Global and Regional Aspects of Sustainable Development : Proc. of the 8th Intern. Sci. and Practical Conf., Copenhagen, Denmark, March 26-28, 2023. Copenhagen, 2023. С. 314–316. (Scientific Collection «InterConf», № 148)

7. Лі Дешун. Мовна фонетика — спів — вокальна культура: особливості впливу та формування // Культура та інформаційне суспільство XXI століття. У 2 ч. : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20-21 квіт. 2023 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2023. Ч. 1. С. 271.

8. Лі Дешун. Мистецтво китайського національного співу в аспекті його унікальності // Культура та інформаційне суспільство XXI століття. У 2 ч. : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18-19 квіт. 2024 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2024. Ч. 1. С. 192–194.

9. Лі Дешун. Виконавські аспекти інтерпретації китайської камерно-вокальної музики у європейській традиції // Sociological and psychological models of youth communication : Proc. of the VII Intern. Sci. and Practical Conf., Copenhagen, Denmark, February 18 – 21, 2025 / International Science Group. Copenhagen, 2025. С. 27–29.

10. Лі Дешун. Європейська оперна традиція і китайський вокал: історичний діалог // Культура та інформаційне суспільство XXI століття. У 2 ч. : матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених, 17-18 квіт. 2025 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2025. Ч. 1. С. 215–216.

ЗМІСТ

ВСТУП	15
РОЗДІЛ 1. ВОКАЛЬНА ФОНЕТИКА ЯК ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА ОСНОВА СПІВОЧОГО ЗВУКОУТВОРЕННЯ.....	28
1.1. Фонетика мови як основа вокального звукоутворення	30
1.2. Вокальна мова: фонетичні, акустичні та виконавські характеристики.....	43
1.3. Фонетичний метод постановки голосу в сучасному вокальному мистецтві.....	54
Висновки до розділу 1.....	63
РОЗДІЛ 2 ВОКАЛЬНО-ФОНЕТИЧНА ПРИРОДА КИТАЙСЬКОЇ МОВИ В КОНТЕКСТІ АКАДЕМІЧНОГО СПІВУ.....	67
2.1. Фонологічна структура китайської мови як основа вокального інтонування.....	70
2.2. Взаємодія мовної та музичної інтонації в китайському вокальному мистецтві.....	79
2.3. Вокальна техніка в китайській співочій традиції: від національних засад до академічного синтезу.....	103
Висновки до розділу 2.....	116
РОЗДІЛ 3 МІЖКУЛЬТУРНА ВЗАЄМОДІЯ КИТАЙСЬКОЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ВОКАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНОМУ АКАДЕМІЧНОМУ СПІВІ.....	120
3.1. Асиміляції академічних традицій європейської вокальної школи в китайському музичному мистецтві	123
3.2. Особливості адаптації мовно-фонетичної специфіки китайської мови до європейських принципів <i>bel canto</i>	135
3.3. Специфіка виконання китайського камерно-вокального репертуару в сучасному культурному просторі.....	140
Висновки до розділу 3.....	174
ВИСНОВКИ.....	178
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	185
ДОДАТКИ.....	213

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. У сучасному музикознавстві проблема взаємодії мовної та музичної організації співу набуває особливої актуальності в умовах глобалізації художнього простору, активізації міжкультурних виконавських практик та розширення репертуарних меж академічного вокального мистецтва. Сучасна культура виразно демонструє тенденцію до інтенсивного діалогу вокальних традицій Сходу і Заходу, у межах якого китайське вокальне мистецтво посідає дедалі вагомніше місце як самобутній і водночас відкритий до інтеграції художній феномен.

Особливе місце у сучасному музичному просторі займає китайське академічне вокальне мистецтво, яке упродовж XX – початку XXI століття сформувалося як складна інтегративна система, що поєднує національну мовно-фонетичну основу з європейськими вокально-технічними принципами, передусім системою *bel canto*.

Інтенсифікація концертної діяльності китайських співаків на міжнародній сцені, розширення репертуарного поля та інтенсивний розвиток вокальної освіти сприяють утвердженню китайської вокальної школи як вагомого чинника світового музичного процесу. Водночас цей процес супроводжується поглибленням міжкультурного діалогу, що вимагає теоретичного осмислення специфіки функціонування вокального мистецтва у різних мовно-культурних контекстах.

Одним із ключових аспектів осмислення китайського академічного співу є вокальна фонетика, яка виявляє себе не як периферійний або суто допоміжний компонент виконавської підготовки, а як фундаментальний чинник формування співочого звукоутворення. У співі звук виникає внаслідок складної взаємодії дихальних, фонаційних, артикуляційних, резонансних і слухо-перцептивних механізмів, проте саме фонетична організація мови визначає спосіб їх координації в процесі вокального інтонування. Через систему голосних і

приголосних, артикуляційних укладів, просодичних закономірностей та орфоепічних норм мова безпосередньо впливає на конфігурацію вокального тракту, формантну структуру, темброву якість, проєкційність, інтонаційну стабільність і словесну розбірливість співочого звуку.

У цьому контексті вокальна фонетика постає як міждисциплінарна галузь знань, що інтегрує положення фонетики, акустики, фізіології голосу, вокальної педагогіки та виконавства. Вона охоплює не лише питання правильної вимови у співі, а й закономірності функціонування фонем та складу як мінімальних акустично-артикуляційних одиниць звукоутворення, механізми взаємодії мовлення і співу, а також роль мовної структури у формуванні виконавської техніки й художньої інтерпретації. Саме тому вокальна фонетика має розглядатися як фундаментальна теоретико-методологічна основа професійного співу, через яку слово постає не лише носієм змісту, а й активним механізмом звукоутворення.

Особливого значення ця проблематика набуває у зв'язку з вивченням китайського концертно-камерного виконавства. Китайська мова, на відміну від більшості європейських мов, характеризується складоцентричністю, трикомпонентною структурою складу, тональною природою мовлення та відсутністю редукції голосних. Ці властивості визначають специфічний тип взаємодії слова і музики, у якому мовна інтонація не підпорядковується повністю музичній, а вступає з нею у складну систему співвідношень. Унаслідок цього китайський академічний спів формується як особлива художньо-функціональна система, у якій мовна, музична та акустична організації перебувають у нерозривній єдності.

Найбільш виразно вищезазначена специфіка виявляється у сфері концертно-камерного виконавства, передусім у жанрі китайської художньої пісні, де слово, його фонетична структура, інтонаційний профіль і семантика стають визначальними чинниками музичної драматургії та виконавської виразності. Саме тому дослідження вокальної фонетики у концертно-

камерному виконавстві Китаю дозволяє не лише уточнити природу співочого звукоутворення, а й глибше осмислити закономірності інтонаційного мислення, тембрової організації та стильової достовірності китайського академічного співу.

Вичення вокальної фонетики проблематизується у зв'язку із сучасною міжкультурною виконавською ситуацією, у якій китайський камерно-вокальний репертуар дедалі частіше входить до практики не лише китайських, а й європейських співаків. Це висуває на перший план проблему адаптації європейських вокально-технічних принципів, насамперед системи *bel canto*, до специфіки китайської мови. У такому контексті особливої ваги набувають питання взаємодії мовної та музичної інтонації, узгодження різних артикуляційних баз, збереження фонологічної точності слова в умовах академічного співу та формування нових міжкультурних виконавських моделей.

Питання китайського вокального мистецтва, камерно-вокальних жанрів, міжкультурної музичної комунікації, виконавської інтерпретації та вокальної педагогіки знайшли відображення в працях українських, китайських і зарубіжних дослідників. Серед них праці А. Бойко [10; 11], Ван Ін [13], Ван Дуаньгуй [12], Ден Кайюань [33], Чжу Лін [89], Лю Юйтен [53], Сун Яньїн [73], Хань Кай [79], Ці Мінвей [81], Чжоу Ї [85; 86; 87], Юй Сінья [95; 96; 97], а також дослідження з вокальної педагогіки, фонетики, орфоспії та теорії звукоутворення А. Гудаму [1], В. Антонюк [3; 4; 5; 6; 7], Б. Гнидя [27], Н. Гребенюк [29], О. Стахевича [70; 71; 72], Т. Мадішевої [55; 56], Ю. Юцевича [99], Ю. Сундберга [196; 197; 198; 199], Р. Міллера [165; 166; 167], І. Тітце [203; 204; 205], М. Дейм [123], Дж. Волл [210], П. Ладефогед [142; 143], Ї. Р. Чао [114], С. Дуаньму [121; 125; 126].

Проте, попри наявність значного корпусу праць, присвячених китайському вокальному мистецтву, питання вокальної фонетики як системоутворювального чинника співочого процесу, зокрема у сфері

китайського концертно-камерного виконавства, досі не стало предметом комплексного музикознавчого дослідження. У сучасній українській музикології ця проблема залишається недостатньо розробленою, а взаємодія мовної та музичної інтонації в китайському співі, як і адаптація європейських вокально-технічних принципів до фонетичної специфіки китайської мови, потребують спеціального теоретичного осмислення.

Отже, **актуальність** дисертації зумовлена сукупністю взаємопов'язаних чинників:

- зростанням ролі китайського вокального мистецтва у сучасному світовому художньому просторі, інтенсифікацією міжкультурних виконавських контактів та активним входженням китайського камерно-вокального репертуару до міжнародної концертної практики;

- необхідністю теоретичного осмислення вокальної фонетики як фундаментального чинника формування співочого звукоутворення, що визначає артикуляційну організацію, темброву якість, інтонаційну стабільність, словесну розбірливість і художню переконливість вокального звучання;

- недостатнім рівнем наукової розробленості проблеми взаємодії мовної та музичної інтонації у китайському академічному співі, де фонологічна структура мови безпосередньо впливає на інтонаційне мислення, вокальну техніку та виконавську інтерпретацію;

- відсутністю в українському музикознавстві комплексного дослідження вокальної фонетики у концертно-камерному виконавстві Китаю як цілісної інтегрованої системи взаємодії мовних, акустичних, фізіологічних і виконавських чинників;

- потребою вивчення специфіки китайської мови як складоцентричної, тональної, фонологічно стабільної системи, що формує особливий тип вокального інтонування й потребує спеціального методологічного підходу в академічному співі;

- актуальністю проблеми адаптації європейських вокально-технічних принципів, передусім системи *bel canto*, до мовно-фонетичної природи китайської мови та необхідністю визначення шляхів їх продуктивного синтезу;
- необхідністю дослідження сучасної міжкультурної виконавської практики, у якій китайський камерно-вокальний репертуар інтерпретується як китайськими, так і європейськими співаками, що зумовлює появу нових виконавських моделей і потребує їх теоретичного узагальнення;
- практичною значущістю проблеми для вокальної педагогіки, методики підготовки співаків, музичної китаїстики, виконавського аналізу та розробки навчально-методичного забезпечення для роботи з китайським репертуаром;
- необхідністю розширення категоріального та методологічного апарату сучасного музикознавства в аспекті дослідження співу як явища, у якому мовна й музична системи функціонують у нерозривній єдності.

Зв'язок дисертації з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії та історії музики Харківської державної академії культури відповідно до комплексної науково-дослідної теми ХДАК «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти», державний реєстраційний номер 0109U000511; а також теми кафедри «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Мета дослідження – комплексне науково-теоретичне висвітлення специфіки вокальної фонетики як фундаментального чинника формування співочого звукоутворення у концертно-камерному виконавстві Китаю.

Реалізація поставленої мети зумовила необхідність вирішення таких **завдань**:

- обґрунтувати вокальну фонетику як теоретико-методологічну основу співочого звукоутворення;
- розкрити роль фонетичної організації мови у формуванні вокального звука;

- визначити сутність вокального мовлення як специфічного режиму функціонування фонетичної системи в умовах музично організованого звучання;
- дослідити фонетичний метод постановки голосу як цілісну виконавсько-педагогічну систему;
- виявити вокально-фонетичну специфіку китайської мови в контексті академічного співу;
- з'ясувати особливості взаємодії мовної та музичної інтонацій в китайському вокальному мистецтві;
- виокремити основні моделі взаємодії тональної природи китайського вербального мовлення з мелодикою вокального твору;
- дослідити процес формування китайської академічної вокальної школи як синтезу національної мовно-фонетичної традиції та європейської системи *bel canto*;
- визначити специфіку міжкультурної взаємодії китайської та європейської вокальних традицій у сучасному концертно-камерному виконавстві;
- розробити типологію міжкультурних виконавських моделей інтерпретації китайського камерно-вокального репертуару.

Об'єктом дослідження є китайське вокальне виконавство XX – початку XXI століття як цілісна художня система.

Предметом дослідження є вокальна фонетика в концертно-камерному виконавстві Китаю.

Матеріали дослідження становлять: нотні зразки китайської камерно-вокальної музики XX – початку XXI століття (композитори Хуан Цзи, Цін Чжу, Лю Сюеань, Чжао Юаньжень), а також аудіо- та відеозаписи інтерпретацій китайського камерно-вокального репертуару у виконанні китайських та європейських співаків та співачок.

Методи дисертації. Методологія роботи зумовлена об'єктом, предметом, метою і завданнями дослідження та ґрунтується на поєднанні загальнонаукових і спеціальних музикознавчих підходів та методів.

У роботі застосовано:

- системний підхід, що дозволяє розглядати вокальну фонетику як цілісну функціональну систему;
- історичний підхід – для висвітлення процесу становлення китайської академічної вокальної школи;
- культурологічний підхід – для розкриття національно-ментальних і міжкультурних чинників функціонування китайського співу;
- компаративний метод – для зіставлення китайської та європейської вокальних традицій;
- інтонаційно-семантичний метод – для аналізу взаємодії мовної та музичної інтонації;
- фонетичний та артикуляційний метод – для виявлення специфіки звукової організації китайськомовного співу;
- інтерпретологічний метод – для дослідження виконавських моделей реалізації китайського камерно-вокального репертуару;
- метод жанрового аналізу – для дослідження особливостей китайської художньої пісні;
- метод стильового аналізу – для виявлення стильових рис китайського академічного співу.

Теоретичну основу дослідження склали праці:

- з філософії, естетики, культурології та мистецтвознавства, в яких осмислюються проблеми художньої комунікації, міжкультурного діалогу, інтерпретації та функціонування мистецтва в сучасному культурному просторі (О. Самойленко [65], О. Маркова [57] та ін.);
- з музикознавства, теорії та історії вокального мистецтва, що розкривають закономірності розвитку вокальних шкіл, принципи академічного

співу, специфіку камерно-вокального виконавства та проблеми виконавської інтерпретації (Б. Гнидь [27], Н. Гребенюк [29], О. Стахевич [70; 71; 72], О. Єрошенко [34; 35], М. Жишкович [36], Ю. Ніколаєвська [60], Р. Міллер [165; 166; 167], Ю. Сундберг [113; 196; 197; 198; 199]);

– з вокальної педагогіки, методики постановки голосу, фізіології й акустики співочого голосу, що дали змогу обґрунтувати вокальну фонетику як функціональну основу співочого звукоутворення (В. Антонюк [3; 4; 5; 6; 7], Ю. Юцевич [99], Я. Кушка [43], Л. Тоцька [75], О. Вознюк [17], Н. Гунько [31], В. Матюшенко-Матвійчук [58], І. Тітце [203; 204; 205], М. Дейм [123], Д. Аппельман [104], С. Веннард [207], К. Рід [178; 179; 180], Дж. Старк [191]);

– з фонетики, фонології, орфоепії, акустичної фонетики та лінгвістики, у яких розкрито закономірності звукової організації мови, функціонування фонем, складу, просодії, артикуляційної бази та мовного слуху (Н. Бабич [8], О. Пискач і Е. Гоца [63], Н. Ройтенко [64], А. Гладишева [26], Н. Грицан [30], А. Ковбасюк [40], Д. Крістал [119], П. Ладефогед [142; 143], І. Меддісон [143], К. Джонсон [137], Дж. Лавер [148], Г. Фант [129]);

– з китайської фонетики, фонології та мовознавства, що стали підґрунтям для аналізу складоцентричності, тональної природи китайської мови, трикомпонентної структури складу та особливостей взаємодії мовної й музичної інтонації (Ї. Р. Чао [114], С. Дуаньму [121; 125; 126], М. Чен [115], Ч.-Ч. Ченг [116], Дж. Норман [172], М. Іп [221], Х. Тржискова [206], В.-С. Лі, Е. Зі [149], Лінь Тао й Ван Ліцзя [236], Ян Найсі та Чжан Вейї [235]);

– з історії та теорії китайської музики, китайського вокального мистецтва, китайської художньої пісні та музичної культури Китаю, які дозволили осмислити національні засади китайського академічного співу, його історичну еволюцію та сучасні форми функціонування (А. Гудаму [1], Ван Ін [13], Ден Кайюань [33], Лін Чжу [89], Лю Юйтен [53], Сун Яньїн [73], Хань Кай [79], Ці Мінвей [81], Чжоу Ї [85; 86; 87], Юй Сінья [95; 96; 97], Лі Мін [52], Сай Тан, Г. Усова [76], Сє Пен [67; 68], Чжан Сіцюй [82; 83], Чжан Цзунжуй [84], Ван

Юхе [215], Чжоу Сяоянь [229], Лі Цюань [232], Ян Сянчен [234], Чень Цзюньфань [244]);

– з міжкультурної музичної комунікації, діалогу культур Схід – Захід, порівняльної інтерпретології та адаптації виконавських традицій, що дали змогу дослідити специфіку інтеграції китайської та європейської вокальних систем у сучасному академічному виконавстві (В. Антонюк [5], Ван Ін [13], Лін Чжу [89], Лю Юйтен [53], Хань Кай [79], Чжоу Чжівей [88], Юй Сінья [95; 96; 97], У. Ханас [78], Хон-Лун Ян та Майкл Саффл [117], Дун Хайхун [123], Пан Цзе [174]);

– із сучасної китайської вокальної школи, національного співу, *bel canto* в китайському контексті та питань вокальної освіти Китаю, які уможливили осмислення синтетичної природи сучасного китайського академічного співу (Ван Дуаньгуй [12], Ван Ін [13], Сун Яньїн [73], Ці Мінвей [81], Юй Сінья [95], Цзінь Телін [243], Цзяін Ян [100], Цзянь Дунюнь [80], Цао Жуйці та ін. [112], Хох [135], Ван Сяоцін [212], Ван Ямін, Чжао Юецзе [213], Лю Вені і Ван Юе та Лян Чанвей [155], Лю Цзіюй [156], Ло Ша [158]);

– праці, присвячених вокальній фонетиці, дикції, орфоепії та фонетичному методу у співі, що дозволили сформувати власний теоретичний підхід до проблеми (В. Антонюк [3; 6], Т. Мадішева [55; 56], А. Гладишева [26], Н. Ройтенко [64], К. Чихаріна [90], О. Данильчук [32], В. Матюшенко-Матвійчук [58], Лі Дешун [51], Гіголаєва-Юрченко і Лі Дешун [23; 24], Джоан Волл [210], Девід Адамс [102], Джон Маріарті [170]).

– з музичної інтерпретації, інтонаційної теорії, стилю, жанру та виконавської поетики, що дали змогу розглядати китайське концертно-камерне виконавство як цілісну художню систему, у якій мовна структура впливає на інтонаційне мислення, темброву організацію та образно-сміслову сферу виконавської інтерпретації (О. Маркова [57], В. Москаленко [59], О. Катрич [37; 38; 39], Т. Веркіна [16], Ден Кайюань [33], Лю Юйтен [53], Чжоу Ї [85], Дебора Стейн і Роберт Спіллман [192], Керол Кімбалл [140]).

Наукова новизна одержаних результатів полягає в комплексному осмисленні вокальної фонетики як фундаментального чинника формування співочого звукоутворення у концертно-камерному виконавстві Китаю та в концептуалізації її ролі в системі сучасного академічного вокального мистецтва. Вокальну фонетику розглянуто як інтегровану систему взаємодії мовних, акустичних, фізіологічних і виконавських чинників.

В українському музикознавстві, *вперше*:

- вокальну фонетику китайської мови розглянуто як системоутворювальний принцип організації концертно-камерного співу, що визначає характер інтонаційного розвитку, артикуляційної техніки, тембрової якості звука та виконавської інтерпретації;

- запропоновано цілісну концепцію вокально-фонетичної природи китайського академічного співу як складної художньо-функціональної системи, у якій мовна, музична та акустична організації перебувають у нерозривній взаємодії;

- здійснено теоретико-методологічне обґрунтування вокальної фонетики як міждисциплінарної галузі знань у контексті музикознавчого дослідження китайського вокального мистецтва.

Набули подальшого розвитку:

- положення про взаємозв'язок мовної та музичної інтонацій у вокальному мистецтві;

- уявлення про китайський академічний спів як синтетичну систему, сформовану внаслідок взаємодії національної мовно-фонетичної традиції та європейської системи *bel canto*;

- наукові підходи до осмислення міжкультурної виконавської комунікації у сфері камерно-вокального мистецтва;

- методологічні засади аналізу китайського камерно-вокального репертуару в єдності фонетичних, інтонаційних, тембрових і виконавських параметрів.

Уточнено та конкретизовано:

- зміст поняття «вокальна фонетика» в сучасному музикознавчому дискурсі;
- уявлення про фонему і склад як функціональні одиниці керування співочим звукоутворенням;
- роль складоцентричності, тональної природи мовлення, трикомпонентної структури складу та відсутності редукції голосних у формуванні китайського академічного співу;
- особливості адаптації європейських принципів *bel canto* до мовно-фонетичної специфіки китайської мови;
- значення вокальної фонетики для формування стильової достовірності, тембрової організації та виконавської інтерпретації у китайському концертно-камерному мистецтві.

Теоретичне значення дослідження полягає у розвитку положень музичної китаїстики, теорії вокального мистецтва, вокальної фонетики та міжкультурної музичної комунікації, а також у поглибленні наукових уявлень про закономірності взаємодії мовної та музичної систем у процесі співу. Робота розширює сучасний музикознавчий дискурс щодо природи співочого звукоутворення, ролі мовної структури у формуванні вокального процесу та механізмів інтеграції виконавських традицій у міжкультурному мистецькому просторі. Результати дослідження сприяють осмисленню специфіки функціонування вокального мистецтва в різних мовно-культурних середовищах і відповідають актуальним потребам сучасної виконавської та вокально-педагогічної практики.

Практичне значення дисертаційного дослідження визначається можливістю широкого впровадження його положень у сферу професійної вокальної освіти, виконавської практики та науково-методичного забезпечення навчального процесу. Одержані результати можуть бути використані у вокально-педагогічній діяльності з метою вдосконалення методики постановки

голосу, зокрема на основі фонетичного підходу, що забезпечує цілеспрямовану координацію дихальних, фонаційних та артикуляційних процесів, а також у підготовці співаків до виконання китайського камерно-вокального репертуару, де особливої ваги набувають навички роботи з тональною організацією мови, складовою структурою та специфікою артикуляції.

Матеріали дослідження доцільно залучати до розробки навчальних курсів, освітніх програм і методичних матеріалів, зокрема з дисциплін «Історія та теорія вокального виконавства», «Вокальна фонетика», «Музична китаїстика», «Основи вокальної методики», «Аналіз музичних творів» та інш. У виконавській практиці вони можуть слугувати теоретичним підґрунтям для інтерпретації китайських вокальних творів з урахуванням взаємодії мовної та музичної інтонації, а в науково-дослідній діяльності – сприяти подальшому розвитку музичної китаїстики, теорії вокального мистецтва та проблематики міжкультурної музичної комунікації.

Крім того, напрацювання дослідження є продуктивними у підготовці концертмейстерів і виконавських ансамблів, що працюють із китайським вокальним репертуаром, з урахуванням специфіки його інтонаційно-фонетичної організації, а також у створенні навчально-методичних посібників, хрестоматій, практикумів і рекомендацій. У цілому вони сприяють підвищенню ефективності професійної підготовки співаків, розширенню їхнього репертуарного спектра та формуванню міжкультурної виконавської компетентності.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури, а також під час виступів на 6 міжнародних науково-теоретичних, науково практичних конференціях. Серед них: «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, ХДАК, 2021), «Global and regional aspects of sustainable development» (Копенгаген, Данія, 2023), «Культура та інформаційне суспільство

XXI століття» (Харків, ХДАК, 2023, 2024, 2025), «Sociological and psychological models of youth communication» (Копенгаген, Данія, 2025).

Публікації. Основні результати дослідження відображено в 10 наукових публікаціях автора, серед яких 4 статті у фахових виданнях категорії Б, затверджених МОН України, з них 3 – одноосібні, 1 – у співавторстві з науковим керівником (авторський внесок дисертанта складає 50%: проаналізовано і систематизовано емпіричний матеріал, здійснено огляд останніх публікацій і ступінь розробленості проблеми, узагальнено результати розвідки відповідно до поставленої мети), а також 6 тез доповідей, опублікованих у збірниках матеріалів міжнародних наукових конференцій, з них 5 – одноосібні, 1 – у співавторстві з науковим керівником (авторський внесок дисертанта складає 50%: проаналізовано і систематизовано емпіричний матеріал, здійснено огляд останніх публікацій і ступінь розробленості проблеми, узагальнено результати розвідки відповідно до поставленої мети).

Структура дисертації зумовлена логікою дослідження, його метою та завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів, дев'яти підрозділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг дисертації становить 231 сторінку, з них основного тексту – 184 сторінки. Список використаних джерел складає 245 найменувань, з яких 20 – китайською мовою.

РОЗДІЛ 1

ВОКАЛЬНА ФОНЕТИКА ЯК ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА ОСНОВА СПІВОЧОГО ЗВУКОУТВОРЕННЯ

Проблематика вокальної фонетики посідає важливе місце в сучасному музикознавстві та вокальній педагогіці, оскільки співочий голос формується на перетині мовленнєвої, фізіологічної й акустичної організації голосового апарату людини.

У цьому контексті вокальна фонетика постає як міждисциплінарна галузь знань, що інтегрує досягнення фонетики, лінгвістики, акустики, вокальної педагогіки та виконавського мистецтва. Її предметом є закономірності взаємодії мовленнєвих одиниць – фонем, складів, просодичних структур – із музично організованим звуком у процесі співу.

У науковій традиції вивчення співочого голосу спирається на фундаментальні праці з акустики й фізіології голосоутворення. Зокрема, у дослідженнях Й. Сундберга [196; 197] детально розкрито акустичні механізми формування співочого звука, роль резонансних характеристик вокального тракту, а також специфічне спектральне явище, відоме як «співочий формант», що забезпечує проєкційність голосу в умовах сценічного виконання.

Роботи І. Тітце [203; 204] присвячені фізіологічним та аеродинамічним засадам фонації: дослідник пояснює голосоутворення через взаємодію м'язово-еластичних властивостей голосових складок і повітряного потоку. Сукупність цих положень створює наукову базу для осмислення механізмів формування співочого звука та ролі артикуляційних і акустичних чинників у його організації.

Не менш важливими для розвитку вокальної фонетики є праці із загальної фонетики та фонології. У дослідженнях П. Ладефогеда, К. Джонсона та Дж. Лавера [137; 142; 148] мовлення розглядається як система артикуляційних і акустичних параметрів, що дозволяє пояснити механізми утворення голосних і приголосних у різних мовах. Для вокальної практики це має принципове

значення, оскільки саме фонетична структура мови визначає характер артикуляції, дикції, складової організації та інтонаційної побудови вокального тексту.

Особливе місце в науковому дискурсі посідають розвідки, присвячені взаємодії мовлення та співу. У дослідженнях Р. Міллера, В. Веннарда, М. Б. Дейма [166; 123; 207] переконливо доведено, що артикуляційна організація мовлення безпосередньо впливає на темброві та акустичні характеристики співочого голосу. У цьому зв'язку фонетичні параметри (положення язика, конфігурація губ, ступінь відкриття ротової порожнини, активність м'якого піднебіння) слід розглядати не як другорядні мовленнєві деталі, а як чинники формування резонансу, інтонаційної стабільності та тембрової організації співочого звука.

Окремий напрям наукового осмислення пов'язаний із проблемами дикції та орфоепії у вокальному виконанні. У працях Дж. Моріарті та Дж. Волл [170; 210] фонетична система мови розглядається як основа чіткої вокальної дикції, що забезпечує зрозумілість тексту в умовах музичного інтонування.

Подібні питання посідають важливе місце й в українській вокально-педагогічній думці (В. Антонюк [4], О. Стахевич [72], Ю. Юцевич [99]), де наголошується на необхідності поєднання мовної нормативності та вокально-технічної доцільності у професійній підготовці співака.

Значна увага в сучасних дослідженнях приділяється також взаємодії мовленнєвих і музичних структур. Роботи К. Боземана, Дж. Грегга, Р. Шерера [108; 132] показують, що артикуляційна конфігурація вокального тракту безпосередньо впливає на формантну структуру співочого звука, а отже, визначає його темброві властивості та інтонаційну стійкість. Праці Дж. Вулфа та співавторів [218] підтверджують, що резонансні властивості вокального тракту є одним із ключових чинників формування акустичної енергії голосу у співі.

У межах українського музикознавчого дискурсу проблематика вокальної фонетики активно розробляється в працях, присвячених дикції, сценічному мовленню, культурі слова й взаємодії мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві. Так, Т. Мадішева [56] аналізує проблему виконання вокальних творів мовою оригіналу та роль мовленнєвих чинників у формуванні культури співу. Подібні аспекти розглядаються також у працях Н. Бабич [8], А. Ковбасюк [40], М. Швидків [91] та інших дослідників, які трактують фонетику як важливий складник вокально-технічної підготовки виконавця.

Особливого значення набуває аналіз фонетичних особливостей різних мов у вокальній практиці, зокрема китайської. Дослідження китайської мовної системи [114] показують, що її тональна організація безпосередньо впливає на характер вокального інтонування та дикційної артикуляції. Це зумовлює необхідність спеціального розгляду взаємодії мовних і музичних інтонаційних структур у процесі співу.

Отже, сучасні дослідження вокальної фонетики переконливо свідчать, що формування співочого звука є результатом складної взаємодії фізіологічних, акустичних і мовленнєвих механізмів. Через це аналіз фонетичних характеристик мови, акустичних параметрів голосу та артикуляційних принципів вокального звукоутворення є необхідною передумовою для розуміння технології професійного співу.

1.1. Фонетика мови як основа вокального звукоутворення

Проблема взаємодії мови та співу у виконавській практиці належить до фундаментальних питань сучасного музикознавства, вокальної педагогіки та виконавської теорії, оскільки співочий голос неможливо осмислити як автономний акустичний феномен, ізольований від мовленнєвої природи людини.

Вокальне звукоутворення здійснюється в тій самій анатомо-фізіологічній системі, що й мовлення, однак у співі ця система функціонує в особливому режимі – музично організованому, висотно стабілізованому та темброво спрямованому.

Як зазначає О. Стахевич [70], голосовий апарат є цілісною системою взаємодії дихального, фонаційного та артикуляційного компонентів, які забезпечують і мовленнєву, і вокальну реалізацію звука. Тому спів слід розуміти не як зовнішню «надбудову» над мовленням, а як його специфічну художню трансформацію, у якій мовленнєвий механізм переходить у режим вищої координаційної, акустичної та виконавської організації.

У виконавському вимірі це означає, що вокальне інтонування реалізується в єдиній дихально-фонаційно-артикуляційній системі, але ця система в співі виконує інші функціональні завдання, ніж у побутовому мовленні. Якщо мовленнєве дихання підпорядковане синтаксичній і комунікативній доцільності, то у співі воно організовується відповідно до протяжності музичної фрази, її динамічного профілю та типу звуковедення. Якщо в мовленні висота тону є рухомою і ситуативно змінною, то у співі фонація стабілізується в межах точно визначеного висотного режиму. Якщо у звичайному мовленні артикуляція насамперед виконує смислорозрізнявальну функцію, то в співі вона одночасно відповідає і за словесну розбірливість, і за формування резонансно-тембрових характеристик звучання. Саме тому, як підкреслює В. Антонюк [3; 4], орфоепічна нормативність у вокальному мистецтві набуває не лише мовнокультурного, а й технологічного статусу: стабільність артикуляційної позиції забезпечує передбачуваність акустичного результату, впливає на темброву організацію звука й підвищує керованість голосу.

Особливість вокального виконавства полягає в тому, що співак працює власним тілом як інтегрованим акустичним інструментом. Дихальна система, гортань, резонансні порожнини та артикуляційний апарат становлять єдину

функціональну структуру, у межах якої будь-яка локальна зміна неминуче викликає зміну загального акустичного результату.

У таких умовах *мовна фонема* перестає бути лише одиницею словесного кодування: у співі вона набуває пролонгованості, включається в процес темброформування та стає активним чинником резонансного налаштування. Відповідно *слово* у вокальному процесі виступає не додатковим елементом музичного тексту, а його внутрішнім організуючим механізмом: саме воно спрямовує артикуляційний режим, формує якість голосного ядра, визначає характер переходів між звуками й впливає на інтонаційну стійкість.

У цьому контексті особливо показовою є позиція Т. Мадишевої [55; 56], яка розглядає спів мовою оригіналу не лише як етичну, стилістичну чи філологічну вимогу, а як принципово важливий технологічний чинник виконавства. На її думку [55; 56], фонетичний образ слова задає траєкторію вокального жесту, визначає характер дихально-артикуляційної координації й забезпечує збереження смислової адресності поетичного тексту.

У камерно-вокальному жанрі, де слово є носієм не лише семантики, а й психологічного підтексту, мікроінтонацій, емоційної нюансованості, фонетична точність набуває статусу обов'язкової умови інтерпретаційної переконливості. Тембр і дикція в такому випадку не можуть розглядатися як окремі площини виконавської роботи, оскільки інтонаційний смисл часто реалізується саме через мікроартикуляційні відмінності, що безпосередньо впливають на спектральний профіль звука.

Цю закономірність підкреслює й В. Гіголаєва-Юрченко [21], зазначаючи, що фонетична організація мовлення безпосередньо корелює з такими вокально-технічними параметрами, як тембр, польотність, проєкційність, інтонаційна стабільність і якість звуковедення. У цьому сенсі точність артикуляційної позиції постає не лише показником мовної культури виконавця, а й ознакою професійної вокальної школи, оскільки саме вона створює оптимальні акустичні умови для функціонування голосу.

Показово, що в сучасному музикознавстві вокальна фонетика дедалі чіткіше утверджується як інтегративна категорія, що поєднує мовленнєві, акустичні, педагогічні й виконавські аспекти співу.

Фонетичний аспект співу безпосередньо пов'язаний із загальними закономірностями функціонування мови. Як зазначають О. Пискач і Е. Гоца [63], фонема в мовленні є не тільки одиницею смислової диференціації, а й стабільною артикуляційною моделлю, що визначає певну конфігурацію мовленнєвого апарату. Це положення має безпосереднє значення для вокального мистецтва, оскільки у співі фонема не втрачає своєї фонологічної ідентичності, але переходить у нові часові, динамічні й акустичні умови. Пролонгація, зміна реєстрового режиму, підпорядкування музичному ритму, висотна фіксація та необхідність збереження тембрової цілісності зумовлюють адаптацію звичної мовленнєвої моделі до потреб співу. Отже, у вокалі фонема функціонує водночас як мовна одиниця і як акустико-технологічна матриця звука.

Практика вокального виконання переконливо свідчить, що навіть мінімальні артикуляційні зсуви можуть істотно змінювати акустичний результат. Як підкреслює І. Стасько [69], артикуляція виступає активним регулятором резонансної системи голосу, оскільки зміна положення язика, губ, м'якого піднебіння чи ступеня відкритості щелепи безпосередньо перебудовує формантну структуру звучання. Унаслідок цього змінюються тембровий баланс, польотність, яскравість, проєкційність і навіть умови інтонаційної стабілізації тону. Тому артикуляцію в співі не можна розглядати як периферійний або суто допоміжний процес: вона є одним із центральних механізмів організації вокального звука.

Важливо наголосити, що ця залежність має не лише емпірично-педагогічний, а й глибокий теоретико-акустичний вимір. У праці Дж. Вулф М. Гарньє, Дж. Сміт [218] резонансні явища вокального тракту (гортань, глотка, ротова і носова порожнини), що функціонують як акустичний фільтр

голосу та формують темброві, артикуляційні й формантні характеристики співочого звука) аналізуються в порівняльній перспективі (мовлення, спів і гра на духових інструментах), що дозволяє трактувати вокальний тракт як «налаштовуваний резонатор», параметри якого прямо корелюють зі спектральним профілем звука.

З точки зору вокальної педагогіки це означає, що артикуляційні настанови мають бути спрямовані не на абстрактну «красу позиції», а на керовану зміну акустичних умов, що забезпечують стабільність тембрового фокуса, надійність проєкції та свободу фонації. Інакше кажучи, педагогічна цінність артикуляційної корекції визначається тим, наскільки вона дозволяє перебудувати резонансні параметри голосу в потрібному напрямі.

У ширшому акустичному контексті взаємодія фонетики та вокальної техніки безпосередньо пов'язана з моделлю *source – filter* (джерело – фільтр), сформульованої Г. Фантом у межах акустичної теорії мовлення [129], яка стала однією з базових у сучасній теорії голосу [137; 160]. Відповідно до цієї моделі джерелом звука є вібрація голосових складок, тоді як його темброві характеристики формуються в процесі резонансної фільтрації в надставній трубі. Отже, сам по собі ларингеальний тон не визначає остаточної якості вокального звука: вирішальну роль відіграє конфігурація вокального тракту, яка формується артикуляційно. Тому фонетика є принципово важливою для співу: вона забезпечує ті артикуляційні конфігурації, у межах яких стає можливою ефективна резонансна організація звука.

Особливого значення в цьому аспекті набувають голосні, оскільки саме вони становлять акустичне ядро співочого звука. У мовленні голосні виконують функцію сонорного центру складу, проте у співі їхня роль істотно розширюється: вони стають носіями тривалості, тембрової повноти, звуковедення і вокальної кантилени.

За спостереженням Р. Міллера [166], у класичному співі голосні мають зберігати достатню стабільність артикуляційної позиції, щоб забезпечувати

рівномірність тембру, неперервність *legato* та відчуття вокальної єдності звукового потоку. Водночас така стабільність не означає механічної незмінності: у реальному виконанні артикуляційна конфігурація голосного може й повинна адаптуватися до висоти, динаміки, теситурного положення, однак ця адаптація має залишатися в межах фонемної впізнаваності.

Аналізуючи явище *vowel modification* (модифікації голосних) як форму акустичної адаптації у класичній та театральній вокальних манерах, І. Тітце [203] показує, що зміщення формантних частот унаслідок артикуляційної корекції може бути технічно виправданим і навіть необхідним, однак лише в межах, які не руйнують фонемної ідентичності (збереження впізнаваності фонем) й не знижують розбірливості слова.

У високому регістрі природні резонансні частоти вокального тракту не завжди збігаються з гармоніками основного тону, що може зменшувати акустичну ефективність; тому конфігурація голосного коригується через зміну положення язика, ступеня відкритості рота або рівня лабіалізації. Проте виконавська цінність такої модифікації визначається критерієм контрольованості: вона є виправданою лише за умови збереження фонемної впізнаваності, стилістичної правдивості й смислової читабельності тексту.

Акустичні засади цієї проблеми детально розкрито у працях Й. Сундберга [196; 198; 199]. Дослідник доводить, що темброва якість співочого голосу визначається насамперед налаштуванням вокального тракту як резонансного фільтра, а не лише фізичними характеристиками коливання голосових складок. Особливо важливим є його вчення [196] про «співочий формант» – специфічну акустичну зону підсилення приблизно в діапазоні 2500 – 3200 Гц, яка забезпечує проєкційність голосу й здатність проходити крізь густу оркестрову фактуру. Формування цієї зони пов'язане з певною конфігурацією вокального тракту, зокрема з розширенням нижнього відділу глотки, відповідною організацією надгортанної трубки, стабілізацією гортані та збалансованою артикуляцією. Важливо, що ці умови не існують поза фонетичною структурою

голосних: навпаки, саме через неї фонетика входить у сферу резонансної технології співу.

Подібну позицію висловлює й М. Дейм [123], яка розглядає артикуляцію як невід'ємний компонент резонансної системи голосу. На її думку, якість голосного формується не ізольовано, а у взаємодії з дихальною опорою, положенням гортані, свободою глотки та загальною координацією тракту. Це означає, що фонетика у співі є не просто сферою «правильної вимови», а способом керування тембром, польотністю, динамічною витривалістю та резонансною стабільністю голосу. Своєю чергою К. Боземан [108], розвиваючи положення практичної вокальної акустики, підкреслює, що голосний звук має розглядатися як результат взаємодії артикуляційної позиції та формантного налаштування, яке адаптується до висоти тону. У педагогічному сенсі це відкриває можливість не інтуїтивного, а свідомо керованого підходу до тембрової корекції.

Приголосні у вокальному виконанні виконують іншу, але не менш важливу функцію. Якщо голосні є носіями основного акустичного ресурсу співу, то приголосні структурують мовний потік, організують межі складів, формують ритміко-артикуляційний каркас фрази та забезпечують чіткість словесного змісту.

За визначенням Н. Бабич [8], приголосні характеризуються більшою артикуляційною активністю, меншою тривалістю та виразною позиційною диференціацією. У співі ці властивості мають бути узгоджені з вимогами легатного звуковедення: приголосна артикуляція повинна бути достатньо чіткою, щоб забезпечувати зрозумілість тексту, але не настільки жорсткою, щоб руйнувати кантилену, дробити фразу або викликати м'язову напругу. Тому в академічній вокальній педагогіці закріпився принцип, за яким голосні «несуть звук», а приголосні «формують слово», хоча в реальному виконанні йдеться не про розмежування двох процесів, а про їхню координацію в межах єдиного виконавського жесту.

Проблема зрозумілості вокального тексту є однією з центральних у теорії та практиці вокального виконавства. Дослідження Дж. Грегг і Р. Шерер [132] показують, що надмірна темброва модифікація голосних, їх затемнення, редукція або уніфікація можуть істотно знижувати фонемну впізнаваність слова для слухача.

Це має принципове значення для камерно-вокальної музики, де слово є не лише матеріалом для співу, а й носієм художнього змісту. Якщо фонетична форма слова деформується настільки, що перестає бути впізнаваною, виконавець втрачає один із головних каналів художньої комунікації. Саме тому у виконавській практиці необхідно постійно балансувати між акустичною доцільністю тембру, з одного боку, і чіткістю словесного змісту – з іншого.

Українська науково-педагогічна традиція також відзначає наявність певної суперечності між тембровою доцільністю звучання та фонетичною зрозумілістю тексту. Зокрема, Н. Ройтенко [64] підкреслює, що у студентській вокальній практиці найчастіше спостерігаються дві протилежні, але однаково проблемні стратегії:

- по-перше, дикційна гіперкорекція, яка спричиняє надмірну твердість атаки, фрагментацію *legato* та втрату вокальної пластичності;
- по-друге, темброва уніфікація голосних – затемнення, редукція, згладжування артикуляційних відмінностей, – що знижує розбірливість слова, нівелює смислові акценти та збіднює інтонаційну виразність.

Отже, професійне вокальне навчання має формувати не лише «гарний звук», а здатність до диференційованого слухового самоконтролю, в межах якого оцінюються і тембр, і фонемна впізнаваність, і стилістична відповідність вимови.

У цьому контексті особливого значення набуває розвиток дикційної техніки як складника загальної вокально-артикуляційної культури. У працях зі сценічного мовлення підкреслюється, що дикція є не лише мовленнєвою навичкою, а особливим режимом організації артикуляційного апарату.

А. Гладишева [26] наголошує, що правильна дикція формується через систематичну роботу над рухливістю артикуляційних органів, чіткістю орфоепічних моделей, координацією дихання й свободою мовленнєвого апарату.

Подібну позицію висловлює Н. Грицан [30], яка розглядає сценічне мовлення як основу художньої виразності, оскільки саме через артикуляційний апарат реалізується зв'язок між смислом слова та його звуковою формою. У проєкції на вокальне мистецтво це означає, що робота над дикцією не є додатковим або периферійним завданням, а становить одну з базових передумов формування професійної техніки співу.

Цю думку розвиває М. Швидків [91], підкреслюючи, що художня виразність мовлення є однією з основ оволодіння технікою співу, оскільки артикуляційна свобода, чіткість фонетичних позицій і смислова інтонованість слова сприяють оптимальній роботі резонансної системи голосу.

Таким чином, мовленнєва виразність і вокальна техніка не протистоять одна одній, а становлять два аспекти єдиного процесу. Із цього випливає важливий висновок: у роботі зі співаком корекція мовленнєвих координацій може бути не менш ефективною, ніж безпосередня робота над вокалізами чи звуковими вправами, оскільки вона впливає на фундаментальні механізми артикуляційно-фонаційної організації.

Психолого-педагогічний вимір проблеми розкривається у працях Н. Гребенюк [29], яка трактує вокально-виконавську діяльність як інтегративний процес взаємодії когнітивних, емоційних і сенсомоторних механізмів.

З цієї точки зору, вокальне звукоутворення не виникає на порожньому місці: воно спирається на вже наявні мовленнєві моторні схеми, сформовані в процесі повсякденної комунікації. Якщо ці схеми містять надмірну жорсткість, затиснутість, поверхове дихання або нераціональні артикуляційні звички, вони переходять у спів і починають впливати на якість вокальної координації.

Відповідно корекція мовленнєвої моторики стає не лише засобом удосконалення дикції, а й ресурсом вокального розвитку: нормалізація положення язика і щелепи, зменшення надлишкових артикуляційних зусиль, стабілізація орфоепічних моделей опосередковано покращують фонацію, резонанс і темброву організацію.

Це положення підтверджується і в українських методичних працях із технології голосоутворення. У роботах І. Стаська [69] та співавторів [28] артикуляція розглядається як компонент цілісної технології звукоутворення, який має бути синхронізований із диханням і фонацією задля уникнення компенсаторних затисків і порушення вокальної свободи. Таким чином, фонетична дисципліна повертається до свого первинного статусу – не декоративного, а опорного механізму техніки: нормалізація артикуляції знімає надлишкові зусилля, стабілізує позиційні моделі та підвищує акустичну ефективність голосу.

Особливої уваги в контексті вокальної фонетики потребує питання стандартизації вимови у міжнародній виконавській практиці. В умовах глобалізації репертуару, активного виконання іншомовної камерної, оперної та ораторіальної музики проблема фонетичної точності стає одним із критеріїв професіоналізму співака. Важливим інструментом такої стандартизації є фонетична транскрипція.

Як зазначає Дж. Волл [210], використання міжнародної фонетичної абетки (ІРА) дозволяє з високим ступенем точності фіксувати артикуляційні параметри звуків, мінімізувати інтерференцію рідної мови та забезпечувати контрольовану роботу з іншомовним репертуаром. Аналогічну практичну спрямованість мають праці Д. Адамса [102] та Дж. Моріарті [170], присвячені дикції для співаків у провідних європейських мовах. У камерно-вокальному жанрі використання ІРА особливо цінне, оскільки сприяє одночасному збереженню фонетичної точності, тембрової цілісності й стилістичної достовірності виконання.

Окремого розгляду потребує міжкультурний аспект фонетичної проблематики. У різних мовах артикуляційні бази, способи складання, просодичні моделі, ступінь напруженості артикуляції та принципи звукової організації істотно відрізняються, що створює додаткові труднощі під час виконання іншомовного вокального репертуару. Особливо показовою у цьому контексті є взаємодія європейської академічної вокальної манери та китайської мовно-фонетичної системи. Як зазначають О. Сьоміна та О. Хотченко [74], китайська мова характеризується тональною організацією, специфічною структурою складу та важливою роллю фіналей у формуванні фонетичної цілісності слова. На думку О. Чихаріної [90], до ключових особливостей китайської фонетичної системи належать також артикуляційна значущість напрямку руху язика та високий ступінь диференційованості складових компонентів мовлення. У співі ці особливості не зникають автоматично, а впливають на характер звуковедення, якість голосних, спосіб переходу між складами та сам принцип інтонування.

У працях Юй Сінї [96; 97], присвячених адаптації *bel canto* в китайському освітньому середовищі, наголошується, що європейська вокальна модель неминуче стикається з фонетичною інтерференцією – передусім на рівні складу, фіналей, позицій язика, способу лабіалізації та характеру артикуляційної опори.

Для китайських студентів труднощі європейської академічної манери пов'язані не лише з вокально-фізіологічними чинниками, а й з усталеними мовленнєвими координаціями, що формують іншу резонансну модель. Саме тому корекція артикуляційної бази стає ключем до вирівнювання тембрової організації, стабілізації фонації та досягнення акустичної повноти без форсування. У цьому контексті фонетика постає не додатком до техніки, а її первинним регулятором, через який здійснюється міжкультурна вокальна адаптація.

Показовими є й спостереження над традиційною китайською виконавською практикою. Дослідження Чжан Сицюя [82; 83] демонструють, що у сичжоуській музичній драмі дикція розглядається не як зовнішній компонент сценічної подачі, а як центральний артикуляційний прийом виконавської майстерності співака. Артикуляційна точність тут забезпечує не лише зрозумілість тексту, а й специфічну інтонаційну пластику, характер звучання, стильову визначеність і тип емоційної експресії. Це ще раз підтверджує, що в різних культурних традиціях спів і мовлення не існують ізольовано, а формують єдину систему виконавських координат.

Розгляд проблеми взаємодії мови та співу був би неповним без звернення до фонологічного виміру артикуляції. Як показують загальнофонетичні праці Дж. Лавера, П. Ладефогед, К. Джонсона [137; 142; 148], а також український посібник з фонетики та фонології [8], артикуляційна позиція будь-якого звука є не випадковою, а системно зумовленою: вона пов'язана з місцем і способом творення, акустичним ефектом і перцептивною впізнаваністю.

Для вокаліста це означає, що робота з фонемою має бути не абстрактно-слуховою, а конкретно позиційною. Професійна дикція в співі не зводиться до «чіткішої вимови»; вона передбачає володіння системою артикуляційних моделей, здатність варіювати їх залежно від регістру, динаміки, мови твору, але водночас утримувати фонемну ідентичність і стильову достовірність.

У цьому сенсі фонетичний аспект співу тісно пов'язаний із проблемою орфоепічної норми. В. Антонюк [3; 6], Н. Ройтенко [64], А. Гладишева [26] та інші дослідники наголошують, що орфоепія у співі має не лише нормативно-культурне, а й технологічне значення. Вона стабілізує артикуляційні координати, усуває випадковість звуковедення, формує надійність вокальної реакції та знижує ризик компенсаторних м'язових напружень.

Орфоепічна впорядкованість набуває особливого значення у камерно-вокальному виконавстві, де слово функціонує не лише як носій вербального змісту, а як повноцінний інтонаційно-драматургічний елемент музичної

тканини. У цьому контексті мовний компонент має забезпечувати не тільки фонетичну виразність і зрозумілість тексту, а й його психоемоційне наповнення, інтонаційну рельєфність та стилістичну відповідність художньому задуму твору.

Отже, вплив фонетики мови на вокальне звукоутворення реалізується у кількох взаємопов'язаних вимірах:

- *артикуляційно-акустичному*, де артикуляційні дії безпосередньо формують резонансні умови та формантну організацію співочого звука;
- *лінгвофонологічному*, у межах якого орфоепічна впорядкованість стабілізує позиційні моделі та підвищує керованість голосового апарату;
- *перцептивному*, що забезпечує слуховий контроль і своєчасне коригування фонетичних параметрів у процесі виконання;
- *виконавсько-інтерпретаційному*, де мовленнєва моторика виступає основою музично-фонаційної координації;
- *методико-педагогічному*, який виявляє визначальну роль артикуляційних і фонетичних особливостей у засвоєнні різних вокально-виконавських традицій та міжкультурних моделей співу.

Таким чином, фонетичні параметри вокального мовлення доцільно розглядати як складну багаторівневу систему регуляції співочого процесу, що охоплює артикуляційні, акустичні, інтонаційні та виконавські механізми. Відповідно, фонетика постає не периферійним компонентом дикції, а одним із фундаментальних чинників формування технічно стабільного, акустично збалансованого та художньо переконливого вокального звучання.

Відповідно мовлення слід розглядати як функціональну основу вокального мистецтва, а фонетику – як системоутворювальний механізм, що забезпечує поєднання акустичної ефективності, фонемної виразності, тембрової повноти та інтонаційно-сміслової переконливості художнього слова у співі.

Спираючись на отримані результати, у представленому дослідженні вокальна фонетика розуміється як система артикуляційно-акустичних

принципів організації співочого звукоутворення, у межах якої фонетична структура слова взаємодіє з темброво-резонансними характеристиками голосу, забезпечуючи стабільність фонації, фонемну виразність та інтонаційно зрозуміле відтворення тексту в умовах вокального виконання.

Отже, аналіз фонетики мови як основи співочого звукоутворення дає підстави перейти до розгляду специфічної форми функціонування слова в співі – вокальної мови, у якій мовна фонетика реалізується в особливому артикуляційно-акустичному режимі.

1.2. Вокальна мова: фонетичні, акустичні та виконавські характеристики

Поняття «вокальна мова» в сучасному музикознавстві утверджується як операційна категорія, що описує специфічний режим існування мовної фонетики в умовах музично організованого звучання. Йдеться не про метафоричне ототожнення співу з мовленням, а про фіксацію такого виконавського стану, у якому фонетична одиниця – фонема або склад – переходить із короткочасного мовленнєвого жесту в пролонговану артикуляційно-резонансну позицію, співмірну з тривалістю ноти або інтонаційної дуги.

Пролонгованість змінює функціональний статус фонем: вона стає не лише носієм семантики, а й стабілізатором конфігурації вокального тракту, що визначає резонансні умови та спектральний профіль звучання. На важливості взаємодії фонетичної структури мовлення з акустичними механізмами голосоутворення наголошує В. Антонюк [6]. Подібні акустичні закономірності функціонування голосу в умовах співу розглядають також Й. Сундберг [198] та М. Дейм [123], які пояснюють формування тембрових характеристик голосу в межах моделі «джерело – фільтр».

У камерно-вокальному контексті доцільно наголосити, що вокальна мова функціонує як система позиційної стабілізації, де фонетичний знак перетворюється на своєрідну рамку тривалого утримання акустичних параметрів. Якщо в розмовному мовленні артикуляція існує у режимі швидкої зміни звуків, взаємного коартикулювання й постійної редукції, то у співі саме уповільнення й подовження фонетичного матеріалу робить артикуляційний жест предметом виконавського контролю. Це означає, що вокальна мова не просто супроводжує музичну інтонацію, а конструює її тілесно-акустичну основу: через фонетичну позицію співак фактично налаштовує резонансний простір, регулює спектральний баланс і створює умови для стабільного фонаційного режиму.

У вокальній теорії [4; 102; 171; 165] неодноразово наголошувалося, що саме камерний жанр найгостріше виявляє якість такої координації, адже тут невиразність артикуляції, темброва розмитість або орфоепічна недбалість не компенсуються ані театральною дією, ані оркестровою масою, ані зовнішнім драматичним ефектом. Відтак для камерного репертуару вокальна мова набуває не лише описового, а й нормативного статусу: вона стає критерієм професійної повноцінності інтерпретації.

У виконавському практиці це означає, що «мовність» у співі постає як послідовність керованих фонетичних моделей, які формуються, утримуються, модифікуються та поєднуються в межах фрази. Кожна така модель має подвійну природу: з одного боку, вона забезпечує фонологічну впізнаваність і смислову адресність слова, з іншого – задає резонансну конфігурацію, що впливає на проєкційність, темброву зібраність, стійкість фонації й якість інтонаційного розгортання (див. додат. Б, табл. № 1).

Подібну взаємодію артикуляційних і акустичних параметрів голосоутворення аналізують Дж. Грегг і Р. Шерер [132], які підкреслюють значення координації фонетичних і резонансних механізмів у процесі вокального звучання. У свою чергу, Н. Ройтенко [64] звертає увагу на

необхідність збереження рівноваги між фонетичною виразністю слова та акустичною доцільністю вокального тембру. Певна подвійність визначає специфіку вокальної мови як простору безперервного виконавського балансування між читабельністю тексту та акустичною доцільністю звучання. При цьому йдеться не про компроміс між «словом» і «голосом» як двома зовні протиставленими сутностями, а про інтеграцію, за якої слово саме стає технологією голосоутворення, а акустична якість звука – засобом існування слова в музичній формі.

Як було зазначено у підрозділі 1.1, ефективність функціонування фонетичних параметрів визначається не ізольованою дією окремих компонентів, а їхньою цілісною взаємодією у процесі співочого звукоутворення. У зв'язку з цим фонетичну організацію вокального мовлення доцільно розглядати як багаторівневу систему взаємопов'язаних параметрів, які спільно забезпечують як технічне формування вокального звука, так і художню реалізацію словесного тексту у співі.

Центральне місце в цій системі посідає артикуляційний компонент, що регулює координацію мовленнєво-рухових дій, необхідних для формування співочого звука. Акустичний аспект охоплює вплив артикуляційних налаштувань на резонансні характеристики голосу, формантну структуру та темброву якість звучання. Перцептивний рівень пов'язаний із забезпеченням фонетичної впізнаваності слова й доступності вокального мовлення для слухацького сприйняття, тоді як орфоепічний параметр визначає ступінь відповідності вимови нормативній звуковій моделі мови. Водночас просодичний аспект координує взаємодію мовного наголосу, складової організації слова та музично-ритмоінтонаційного розвитку вокальної фрази.

Особливого значення набуває виконавсько-драматургічний вимір, у межах якого фонетичні засоби стають чинником смислового моделювання музичного образу, формування фразування та емоційно-комунікативної виразності виконання. Саме у взаємодії всіх зазначених компонентів вокальна

мова постає як цілісна художньо-комунікативна система, у якій мовний і музичний рівні функціонують як єдиний процес інтонаційного та смислового втілення художнього тексту.

Тож у фонетичному аспекті принципово важливо, що спів не скасовує фонологічної системи мови, а переводить її в інший режим функціонування. Фонема у співі не перестає бути одиницею диференціації значення, однак її роль істотно розширюється: вона набуває властивості акустично навантаженої артикуляційної позиції.

Праці з фонетики та фонології [8; 63; 142] наголошують, що фонема існує через систему диференційних ознак, а її сприйняття забезпечується комбінацією артикуляційних і акустичних параметрів

У співі цей принцип не зникає, але ускладнюється тим, що кожна ознака починає діяти не в короткому мовленнєвому імпульсі, а в розгорнутій часовій перспективі. Відповідно навіть незначне зміщення артикуляційної установки (інше положення язика, зміна ступеня лабіалізації або збільшення вертикалі відкриття) може не просто відтінити звук, а фактично перебудувати акустичну модель фонemi.

Якщо в мовленні розбірливість значною мірою підтримується швидкою зміною фонем, синтаксичним і лексичним контекстом, то у співі вона прямо залежить від якості позиційного утримання артикуляції. Пролонгована голосна або склад фіксує певний стан вокального тракту й формує акустичний профіль фрази; тому орфоепічна точність тут набуває не лише нормативного, а й технологічного значення. Як підкреслює В. Антонюк [3; 4], стабільність артикуляційної позиції у співі забезпечує повторюваність тембрового результату та керованість резонансних характеристик у різних регістрах і динамічних умовах. Інакше кажучи, орфоепія в художньому співі – це не просто «правильна вимова», а спосіб не допустити руйнації акустичної логіки вокальної фрази.

У цьому сенсі важливим є розмежування понять мовної норми та вокальної норми. Мовна норма визначає еталонну звукову форму слова в певній мові; вокальна норма її не скасовує, але вводить додатковий вимір – необхідність зберегти фонемну ідентичність у умовах музичного навантаження на звук. Тому вокальна мова не є простим перенесенням розмовної вимови в спів, а передбачає контрольовану адаптацію мовної форми до резонансних і фонаційних умов співу. Таку адаптацію не слід плутати зі свавільною деформацією: її межі визначаються критерієм слухової впізнаваності, стилістичної доречності та акустичної виправданості.

У виконавській практиці голосні функціонують як базові резонансні позиції, що задають конфігурацію вокального тракту, тоді як приголосні організують переходи між цими позиціями, формуючи характер атаки звука та ритмомовну пульсацію фрази. У цьому контексті голосна постає не лише носієм вокалізації, а й конкретною акустичною конфігурацією вокального тракту. Як зазначає М. Дейм [123], у співі саме голосні забезпечують основну резонансну організацію звучання та визначають його темброву структуру. Подібний підхід простежується і в працях Р. Міллера [166], який розглядає голосні як ключові акустичні позиції вокального тракту, від яких залежить темброва стабільність і якість голосоутворення. У свою чергу, К. Боземан [108] підкреслює, що конфігурація голосного перебуває у прямій залежності від висоти звука, динаміки звучання, стану гортані та загальної резонансної організації вокального тракту.

Мінімальні варіювання положення язика, ступеня відкритості рота чи лабіалізації у співі трансформують формантний спектр, впливаючи на темброву щільність, відчуття опори, проєкційність і зібраність тону. У цьому сенсі голосна є акустичним центром фрази: саме на ній тримається тривалість, інтонація, резонанс і динамічний розвиток звучання.

Наукові дослідження вокальної акустики [160; 199] переконливо показали, що тембр співочого голосу формується через взаємодію джерела

звук – коливань голосових складок – і фільтра, яким є вокальний тракт. Тому будь-яка фонетична позиція, яка змінює форму цього тракту, неминуче впливає на розподіл енергії у спектрі.

Особливо важливим у класичному співі є феномен співочого форманта, інтерпретований Й. Сундбергом [196; 199] як наслідок специфічної конфігурації тракту, що посилює енергію в зоні, сприятливій для проєкції голосу над акомпанементом.

Хоча співочий формант не зводиться до окремої фонемі, саме фонетична позиція може або сприяти його ефективному формуванню, або, навпаки, послаблювати його через невдалу артикуляційну організацію. Отже, питання голосної у співі – це не лише питання дикції, а й питання тембрової технології.

Водночас професійна вокальна практика передбачає певний ступінь корекції голосних, особливо у високому регістрі, на *forte*, у пікових динамічних точках або за умов складного теситурного навантаження. Тут принциповим є визначення межі між акустично виправданою модифікацією та деформацією фонемі.

Дослідження Г. Карлссона та Й. Сундберга [132] показують, що в процесі співу можливе формантне підлаштування голосної до висоти тону задля збереження акустичної ефективності. Водночас перцептивні дослідження [132] доводять, що надмірна уніфікація або затемнення голосних знижує їхню розрізняваність, руйнуючи фонемну впізнаваність слова.

На педагогічному рівні цю межу можна описати через критерій фонемної ідентичності: якщо модифікація зберігає впізнаваність голосного чи складу для слухача, вона функціонує як акустична адаптація; якщо ж впізнаваність зникає, маємо деформацію, що руйнує смислову визначеність тексту. Через це у вокальній педагогіці робота над голосними не може обмежуватися абстрактною вимогою «округлити», «затемнити» чи «вирівняти» звук.

Як зазначають В. Антонюк [4], Г. Стасько [69], О. Данильчук [32], фонетичний підхід у постановці голосу ефективний лише тоді, коли кожна

артикуляційна корекція пов'язується з конкретним завданням – регістровим, динамічним, стилістичним або мовним. Інакше замість керованої адаптації виникає небезпечна тенденція до універсальної тембрової уніфікації, коли всі голосні зливаються у невизначену затемнену масу. Такий підхід може створювати ілюзію тембрової однорідності, але фактично руйнує словесну виразність, зменшує артикуляційну енергію фрази й збіднює семантичний рельєф виконання.

Роль приголосних є не менш істотною. Якщо голосні формують резонансні центри, то приголосні забезпечують членування, пусковий імпульс, ритмічну артикуляцію та словесну чіткість. У співі приголосний не може бути механічно відтворений так само, як у розмовному мовленні, оскільки надмірна твердість, затримка або перевантаження приголосної артикуляції порушують *legato*, дроблять лінію й ускладнюють фонацію.

Водночас недостатня активність приголосних призводить до розмиття тексту, втрати ритмомовної енергії та зменшення перцептивної ясності. Дж. Моріарті [171] звертає увагу на те, що приголосні у співі виконують важливу функцію структуризації мовного потоку та забезпечують чіткість текстової артикуляції. Подібну думку висловлює і Д. Адамс [102], підкреслюючи значення приголосних як елементів, що формують ритмомовну організацію вокальної фрази. У дослідженнях китайського вокального мистецтва Чжан Сицюй [82] також наголошує, що недостатня артикуляційна активність приголосних призводить до втрати смислової ясності тексту. Саме тому в структурі вокальної мови приголосні виконують функцію своєрідних артикуляційних імпульсів, які мають бути достатньо виразними для забезпечення текстової зрозумілості, але водночас інтегрованими у вокальну лінію, щоб не порушувати безперервності звуковедення.

Із позицій сценічної мови і техніки мовлення це означає, що вокальна дикція не зводиться до механічної чіткості окремих звуків. Вона передбачає координацію артикуляційних рухів у межах фрази, коли кожен приголосний

вписується в енергетику legato, а кожен голосний утримує опорну акустичну позицію.

Таке розуміння дикції як структурного принципу художньої виразності розвивають праці А. Гладишевої [26], Н. Грицан [3], М. Швидків [91], у яких мовленнєва виразність розглядається не лише як риторичний чи сценічний інструмент, а як основа керованого звукового процесу. Для вокаліста це означає, що дикція є не зовнішнім оформленням уже сформованого звука, а внутрішнім механізмом його організації.

Особливого значення у структурі вокальної мови набуває просодичний вимір. Мовний наголос, складова вага, ритмічна організація тексту, інтонаційні контури мовлення не зникають у співі, а вступають у складні взаємини з музичним метром, ритмом і мелодикою. Саме тут виникає одна з центральних проблем вокальної мови: яким чином зберегти смислову природність словесного акцентування, не руйнуючи музичної логіки фрази.

Дослідження Т. Мадисевої [55; 56] показують, що співвідношення мовної і музичної інтонації є не зовнішнім накладанням однієї системи на іншу, а процесом взаємної корекції, у якому народжується особлива інтонаційна якість вокального висловлювання. Звідси випливає, що вокальна мова не може бути описана лише через окремі звуки; вона реалізується на рівні фрази, де фонетика переходить у просодію, а просодія – у драматургію.

Це особливо відчутно в камерному співі, де поетичний текст нерідко визначає не тільки образний зміст, а й саму логіку музичної побудови. У таких умовах фонетична організація фрази стає одним із головних чинників виконавської інтерпретації. Артикуляційна модель повинна не лише зберігати правильність вимови, а й вибудовувати внутрішню динаміку смислу: відкритість чи затемнення голосних, активність чи м'якість приголосних, щільність складової структури, характер наголосу – усе це працює на формування інтонаційної напруги, психологічного жесту й художньої атмосфери. Тому в камерно-концертному репертуарі вокальна мова стає не

просто технічною передумовою виконання, а засобом музично-поетичної інтерпретації.

З цієї позиції особливої ваги набуває орфоепічний аспект. Орфоепія в художньому співі – це не формальна правильність, а умова збереження лексичної прозорості та стилістичної достовірності тексту. В. Антонюк [6] підкреслює, що орфоепічна культура співака пов'язана не тільки з мовною компетентністю, а й з умінням організувати фонетичну форму слова відповідно до музичної тканини твору.

Н. Ройтенко [64], аналізуючи орфоепічні норми у творчості студентів-вокалістів, показує, що саме в багатомовному середовищі найчастіше виникають порушення, пов'язані з міжмовною інтерференцією, неточністю голосних, оглушенням, перенесенням непритаманних акцентних моделей тощо. Усе це свідчить, що вокальна мова має не лише загальнофонетичний, а й конкретно мовний вимір: співак працює не зі «звуками взагалі», а з артикуляційно-орфоепічною системою певної мови.

У багатомовному концертно-камерному репертуарі важливого значення набуває можливість точно фіксувати фонетичні моделі. Робота з різними мовами потребує від співака не інтуїтивного наслідування звучання, а свідомого знання артикуляційних відмінностей, структури складу, характеру редуцій, опозицій голосних і приголосних, специфіки наголосу. У цій площині особливу роль відіграють фонетичні систематизації, словники дикції, транскрипційний аналіз, праці з художньої орфоепії та спеціальні посібники для співаків [102; 171; 210]. Завдяки цьому фонетична модель переходить із площини звички в площину операційності: її можна описати, співвіднести з акустичним ефектом, перевірити у виконанні, скоригувати й інтегрувати в драматургічну логіку фрази.

Особливо цінним для теми дослідження є те, що сучасні українські наукові розвідки [22; 23] доводять: фонетична робота в співі є не лише засобом удосконалення дикції, а й важливим шляхом вокально-технічного розвитку. У

праці В. Гіголаєвої-Юрченко [19] наголошується, що вдосконалення мовленнєвої функції – точності артикуляції, координації органів мовлення, чіткості фонетичного жесту – позитивно впливає на вокальну стабільність, резонансну організацію та загальну якість звукоутворення. Досвід роботи викладачів ХДАК [25] з китайськими студентами особливо переконливо демонструє, що фонетичні труднощі безпосередньо позначаються на вокально-технічній якості, а подолання цих труднощів через мовленнєві механізми сприяє вирівнюванню звука, покращенню інтонації, підвищенню словесної ясності та тембрової стабільності.

У цьому зв'язку продуктивним є звернення до китайського матеріалу, оскільки він наочно виявляє, наскільки глибоко вокальна мова залежить від фонологічної структури рідної мови співака. Праці Чжоу Ї [85], К. Чихаріної [90], Юй Сінья [95; 96; 97] засвідчують, що для китайських співаків опанування європейської академічної манери пов'язане не тільки з технічними труднощами у вузькому сенсі, а й із необхідністю перебудови мовленнєво-артикуляційних навичок, адаптації до іншої системи голосних, іншої ролі приголосних, іншого принципу акцентуації та фразового розгортання. Цей матеріал має важливе методологічне значення: він доводить, що вокальна мова не є нейтральним універсумом, однаковим для всіх, а завжди пов'язана з конкретною мовно-фонетичною базою виконавця.

Звідси випливає ще одна суттєва характеристика вокальної мови – її фонетична пластичність. Йдеться про здатність співака свідомо змінювати й налаштовувати артикуляційні моделі залежно від мови виконання, жанрової стилістики, акустичного режиму, регістру, динаміки та семантичного завдання тексту. Така пластичність не означає втрати норми; навпаки, вона вимагає високого рівня мовно-фонетичної дисципліни. Саме через неї виконавець може зберігати словесну впізнаваність у різних акустичних умовах, не жертвуючи якістю звука. У цьому сенсі вокальна мова є динамічною системою, у якій стабільність досягається не застиглістю, а керованою гнучкістю.

Не менш важливо враховувати й перцептивний аспект. У підсумку питання про «правильність» вокальної мови вирішується не лише на рівні артикуляційного наміру виконавця, а й на рівні слухового результату. Якщо слухач втрачає здатність ідентифікувати слово, якщо смислова адреса тексту зникає за тембровою масою або надмірно вокалізованим звучанням, то фонетична модель не виконує свого призначення, якою б «зручною» вона не була для співака. Тому розбірливість у співі слід розглядати як перцептивний критерій якості вокальної мови, який дозволяє співвіднести внутрішню вокальну доцільність із зовнішнім комунікативним ефектом.

Таким чином, вокальна мова є не жорстко фіксованою нормою і не довільною свободою, а системою свідомо контрольованих фонетичних моделей, у якій кожне артикуляційне рішення визначає і тембровий, і смисловий результат виконання. Її доцільно трактувати як інтегровану виконавську технологію, що поєднує пролонгованість фонем, формантну організацію тембру, перцептивну розбірливість слова, орфоепічну нормативність, просодичну логіку й драматургічну функцію тексту в єдиній системі камерно-концертного звукоутворення.

У такому розумінні вокальна мова виходить за межі допоміжної дисципліни про дикцію і постає як один із центральних механізмів художньої реалізації камерно-вокального твору.

Запропоноване зіставлення (див. додат. Б таб. № 2) демонструє, що у співі фонема функціонує як технологічна одиниця керування вокальним трактом і резонансом, а не лише як мовний знак. Це підтверджує підхід, за яким орфоепія в художньому співі має статус технічної норми, а корекція голосних повинна здійснюватися як контрольована акустична адаптація в межах фонемної ідентичності. У камерному жанрі така функціоналізація фонем набуває особливої значущості, оскільки саме слово визначає інтонаційно-смислову точність і стильову достовірність виконання.

Розгляд вокальної мови як системи фонетичних, акустичних і виконавських координат логічно підводить до питання її педагогічного освоєння. У цьому аспекті особливого значення набуває фонетичний метод постановки голосу, який переводить теоретичні положення вокальної фонетики у площину практичної роботи зі співаком.

1.3. Фонетичний метод постановки голосу в сучасному вокальному мистецтві

У сучасній вокально-педагогічній практиці фонетичний метод постановки голосу посідає принципово важливе місце, оскільки виходить із визнання мовленнєвої природи співочого звуку і трактує фонему не як побічний «додаток» до ноти, а як активний механізм запуску, формування та стабілізації звукоутворення.

У виконавському вимірі це означає, що фонетична установка організовує атаку, спрямовує резонанс і підтримує стійкість фонації протягом фрази, перетворюючи роботу зі словом на технологічно керований процес. У цій логіці фонетичний метод постає не лише як окремий прийом педагогічної корекції, а як цілісна методологія розвитку голосу, в якій мовна артикуляція стає інструментом регулювання акустичного результату.

Принципова відмінність фонетичного методу від образно-метафоричних педагогічних формул полягає у конкретизації дії. Якщо традиційні педагогічні інструкції на кшталт «відкрити звук», «оперти дихання», «спрямувати голос уперед» або «зібрати звук» часто мають евристичну цінність, але залишаються недостатньо контрольованими на рівні моторного виконання, то фонетичний метод переводить роботу зі звуком у площину спостережуваної та відтворюваної координації. Педагогічним об'єктом стає положення язика, ступінь відкриття щелепи, режим губ, активність м'якого піднебіння, характер складового переходу, співвідношення голосного ядра й приголосного імпульсу,

а також їхня взаємодія з дихальним поштовхом і фонаційним режимом. Відтак постановка голосу перестає бути сферою переважно інтуїтивного пошуку і набуває рис операційної системи, у межах якої звуковий результат пов'язується з конкретною артикуляційною причиною.

Логіка методу вибудовується як причинно-наслідковий ланцюг:

*фонема / склад → конфігурація вокального апарату →
акустичний результат → слухова оцінка → корекція дії*

Така послідовність надає фонетичному методу методологічної ваги, оскільки дозволяє працювати не з абстрактним уявленням про «гарний звук», а з конкретними механізмами його досягнення. Кожна голосна й кожен приголосний у контексті вправи чи музичної фрази формують специфічну геометрію вокального тракту: змінюють вертикаль відкриття, положення язика у передньо-задньому та висотному вимірах, ступінь лабіалізації, м'якопіднебінну активність, а отже – і формантну структуру звука, спектральний баланс, ступінь тембрової зібраності та проєкційність.

Акустичні дослідження [108; 198; 199; 218] переконливо показують, що саме конфігурація вокального тракту визначає характер резонансної взаємодії та формування співочого тембру. У цьому сенсі фонетична дія в співі є не зовнішньою вимовою, а одним із головних регуляторів тембру, атаки, опори й динамічної гнучкості.

Така постановка питання особливо важлива для сучасної педагогіки, оскільки дозволяє розглядати фонетичний метод як алгоритм спрямованої корекції.

Фонема або склад добираються не «за традицією» і не за суб'єктивним відчуттям зручності, а відповідно до конкретного технічного дефіциту. Якщо у співака спостерігається нестабільний початок тону, застосовуються фонетичні моделі, що формують м'який вхід у голосну; якщо звук виявляється розмитим або «плоским», добираються позиції, які активізують резонансний фокус і стабілізують язикову конфігурацію; якщо бракує дикційної енергії, акцент

переноситься на роботу приголосних, але без руйнування кантилени; якщо виникає форсування у високому регістрі, корекція здійснюється через модифікацію голосного в межах фонемної ідентичності.

Подібний принцип адресного використання фонетичних засобів у вокальній педагогіці відзначають О. Вознюк [17], І. Данильчук [32] та Л. Кушка [43], які розглядають фонетичний підхід як важливий інструмент корекції технічних недоліків у процесі формування співочого голосу.

У сучасних дослідженнях вокальної методики Н. Матюшенко-Матвійчук [58] також наголошує, що фонетичні моделі можуть виступати засобом тонкого налаштування артикуляційно-резонансної координації. Така спрямованість робить фонетичний метод не лише ефективним засобом постановки голосу на початковому етапі, а й інструментом тонкої регуляції в уже сформованій вокальній техніці.

Важливо підкреслити, що фонетичний метод спирається на фундаментальне для вокальної педагогіки положення: звук не можна стабілізувати ізольовано від слова, якщо йдеться про художній спів.

У мовленнєво-вокальному процесі саме слово виступає первинною моделлю координації, у якій об'єднуються дихання, фонація й артикуляція. Відповідно фонема є не просто лінгвістичною одиницею, а мінімальною технологічною одиницею керування трактом. В. Антонюк [4; 6] наголошує, що орфоепічна дисципліна у співі має не лише нормативне, а й безпосередньо технічне значення: правильна вимова стабілізує артикуляційні моделі, а сталість цих моделей забезпечує передбачувану резонансну конфігурацію, темброву рівновагу й якість інтонування. Звідси випливає, що фонетичний метод не протистоїть вокально-технічним завданням, а є одним зі шляхів їх реального втілення.

На рівні фізіології це означає, що фонетичний метод працює не з ізольованою артикуляцією, а з цілісною системою голосоутворення. Сучасні уявлення про голосовий апарат як систему взаємодії дихання, гортані та

надставного простору ґрунтуються на дослідженнях фізіології та акустики голосу. Зокрема, О. Стахевич [70; 72] розглядає голосоутворення як комплексний процес координації дихальних, фонаційних і резонансних механізмів.

Подібний підхід простежується і в працях М. Хірано [134], який описує функціонування гортані як центрального елемента вокальної системи, а також у дослідженнях І. Тітце та Д. Мартіна [160], де голосовий апарат трактується як взаємодія джерела звука і резонансного фільтра. Така системна організація пояснює, чому артикуляційна дія здатна істотно змінювати характер вокального звучання.

Артикуляційні структури формують резонансні умови, у яких працює гортань; отже, вони впливають не лише на словесну ясність, а й на технічну надійність звука, легкість фонації, стійкість регістрів та економію зусиль. Тому фонетичний метод має виразний принцип фізіологічної ощадності: якість звука досягається не через додатковий силовий тиск, а через оптимізацію конфігурації вокального тракту. Це особливо важливо в академічному співі, де перевантаження голосового апарату часто виникає не від браку сили, а від невдалої координації.

У цій перспективі фонетичний метод виявляється тісно пов'язаним з акустичною моделлю «джерело – фільтр». Джерело звука (коливання голосових складок) залишається відносно стабільним у межах певного фонаційного режиму, тоді як артикуляційна конфігурація надставного простору визначає фільтраційні властивості тракту і тим самим впливає на тембр, проєкційність та чіткість звучання.

Акустичні засади такої взаємодії детально розглядає Й. Сундберг [196], який показує, що саме конфігурація вокального тракту формує спектральну структуру голосу. Подальші дослідження П. Карлссона і Й. Сундберга [113] уточнюють механізми взаємодії голосових складок і резонансної системи, демонструючи залежність тембрових характеристик від артикуляційної

конфігурації. У свою чергу, І. Тітце [203] розглядає ці процеси в межах сучасної теорії голосоутворення, підкреслюючи роль артикуляційних змін у регуляції резонансних характеристик звучання.

Тож у фонетичному методі голосна розглядається як засіб налаштування резонансу, а приголосна – як засіб керування енергетикою входу в звук. В цьому полягає його технологічна перевага: педагог працює не з абстрактним «звуком», а з конкретними артикуляційно-акустичними важелями його.

Особливої уваги потребує питання модифікації голосних у межах фонетичного методу. У професійній практиці очевидно, що голосна у співі не може завжди зберігати розмовну форму без змін, особливо у високому регістрі, в кульмінаціях або за умов підвищеної динамічної напруги. Проте методологічно важливо відмежовувати контрольовану акустичну адаптацію від деформації фонем. Контрольована модифікація допускається тоді, коли вона підтримує резонансну ефективність і водночас не руйнує фонемної впізнаваності.

Перцептивні дослідження [132] показують, що надмірна уніфікація голосних, штучне затемнення або механічне «вирівнювання» вокалізму (сукупності голосних звуків) призводять до втрати словесної ясності та погіршення розбірливості тексту. Тому у фонетичному методі корекція голосних повинна здійснюватися в межах нормативної ідентичності, а не через стирання відмінностей між ними. Такий підхід робить можливим поєднання тембрової стабільності зі смисловою точністю тексту.

На педагогічному рівні це означає, що фонетичний метод не шукає одного універсального «правильного положення» для всіх звуків і всіх ситуацій. Його завданням є формування у співака здатності керувати варіативними фонетичними моделями залежно від регістру, мови, динаміки, темпу, жанру й інтерпретаційної задачі. У цьому виявляється розвивальний характер методу. Він не зводиться до набору готових рецептів, а формує аналітично-керовану вокальну свідомість, у межах якої виконавець починає

усвідомлювати причинно-наслідкові зв'язки між артикуляційною дією і звуковим результатом. Такий підхід виховує не просто співака, який відтворює модель, а виконавця, здатного керувати власним апаратом на основі розуміння, а не лише наслідування.

У цьому сенсі фонетичний метод тісно пов'язаний із формуванням слухового самоконтролю. Фонема у співі існує не лише як моторна установка, а й як слуховий образ, який має зберігати впізнаваність у різних акустичних умовах. Тому якісне оволодіння методом передбачає розвиток здатності співвідносити внутрішнє артикуляційне відчуття із зовнішнім звучанням, фіксувати відхилення фонемної якості під впливом теситури, динаміки, втоми або простору й оперативно повертати звук до нормативної межі.

Праці з фонетики та аудіології особливо важливі в цьому контексті, оскільки вони підкреслюють нерозривність ланцюга «артикуляція – акустика – перцепція». Н. Бабич [8] у своїх дослідженнях фонетики та аудіології наголошує на тісному взаємозв'язку артикуляційних процесів, акустичних характеристик звука та їхнього слухового сприйняття. Для вокальної педагогіки це означає, що фонетичний метод є справді ефективним лише тоді, коли він поєднує моторне відпрацювання з формуванням слухового еталона.

Суттєве значення для практичного застосування цього методу має його взаємозв'язок із технікою сценічного мовлення та дикції. Дослідження Н. Грицан [30], а також загальні дослідження сценічної вимови переконливо свідчать, що чіткість і керованість мовленнєвого апарату мають безпосереднє значення для художньої виразності голосу.

Однак у співі дикція не може розумітися як механічна чіткість окремих звуків. Фонетичний метод переводить її на вищий рівень: дикція розглядається як координаційний принцип, у якому приголосні організують імпульс і членування, а голосні утримують резонансну опору та тяглість фрази. Так фонетичний метод сприяє не лише підвищенню зрозумілості слова, а й формуванню вокального legato, інтонаційної рівноваги та фразової енергії.

Технологічний вимір фонетичного підходу добре узгоджується з сучасними уявленнями про вокалогію та раціональне тренування голосу. Наукові дослідження голосу [105; 205] переконливо доводять, що повторювані, структуровані вправи, побудовані на координаційному принципі, сприяють економізації зусиль і підвищують стабільність голосової функції.

У представленій перспективі фонетичний метод може бути осмислений як особливий тип координаційно-резонансного тренінгу, де фонема і склад є не лише мовними одиницями, а одиницями вправи. Їхня перевага полягає в тому, що вони одночасно активують артикуляційний механізм, формують акустичний результат і задають слуховий орієнтир. Це робить вправу змістовною, адресною і функціонально виправданою.

У контексті міжкультурної вокальної освіти фонетичний метод набуває особливої значущості. У роботі з іноземними (китайськими) студентами, а також із будь-якими виконавцями, чия рідна фонетична база суттєво відрізняється від фонетики європейських мов академічного репертуару, цей метод функціонує як засіб узгодження мовної артикуляційної основи з академічною резонансною моделлю.

Праці В. Гіголаєвої-Юрченко [19; 21] переконливо доводять, що вдосконалення мовленнєвої функції є ефективним способом вокального розвитку, а фонетичні навички безпосередньо впливають на темброву стабільність, якість інтонування та керованість голосу. У спільній роботі [23] із автором дослідження вокальна фонетика розглядається як система артикуляційних і акустичних закономірностей, що прямо корелюють із проєкційністю, формантною зібраністю і чіткістю тексту.

Отже, у міжкультурному середовищі фонетичний метод набуває статусу не просто навчального прийому, а засобу глибинної перебудови артикуляційної бази.

Це особливо важливо тоді, коли фонетичні труднощі мають не локальний, а системний характер. У таких випадках проблема полягає не в окремому

звуків, а в усьому артикуляційному стереотипі: у характері положення язика, моделі складу, ролі фінальних приголосних, способі організації голосного ядра, зв'язку між словесною та музичною інтонацією. Тому фонетичний метод у міжкультурному навчанні не може обмежуватися разовими підказками; він потребує послідовної системи вправ, що перебудовує базову координацію і формує новий моторно-акустичний стереотип. У цьому контексті метод набуває характеру методології розвитку, адже працює з глибинною перебудовою навички, а не з локальним усуненням окремих проявів.

Перспективним є і осмислення фонетичного методу у взаємодії з вокальною фонопедією. Сучасні українські дослідження [20] підкреслюють продуктивність такого зближення, оскільки і вокальна педагогіка, і фонопедія ґрунтуються на принципах функціональної доцільності, координаційної ощадності та повторюваності дій. Це відкриває можливість розглядати фонетичний метод не лише як інструмент розвитку, а й як профілактичний механізм, здатний запобігати закріпленню шкідливих стереотипів звукоутворення, знижувати ризик перевантаження й сприяти більш раціональному розподілу навантаження між диханням, гортанням та надставним простором. Для педагогічної практики це надзвичайно важливо, оскільки саме на ранніх етапах навчання формуються звички, які згодом або забезпечують технічну свободу, або створюють серйозні бар'єри для професійного зростання.

Разом із тим фонетичний метод не слід розуміти як техніцистську систему, що відриває звук від художнього змісту. Навпаки, цінність методу полягає саме в тому, що він дає змогу реалізувати інтерпретаційний задум через точну словесно-акустичну організацію фрази. Фонетична регуляція має діяти не поза художнім текстом, а всередині нього; не як ізольована дикційна процедура, а як частина інтонаційно-сміслової драматургії.

Слово у співі не лише вимовляється, а й інтонуються, резонує, набуває ваги, ритму, психологічного жесту. Тому фонетичний метод, будучи високотехнологічним за своїм механізмом, водночас залишається глибоко

художнім за своєю кінцевою функцією. Він не звужує мистецтво до техніки, а, навпаки, технічно забезпечує його смислову й стильову переконливість.

Отже, фонетичний метод постановки голосу доцільно визначити як цілісну виконавсько-педагогічну концепцію керованого звукоутворення, у якій фонема й склад функціонують як технологічні інструменти налаштування вокального тракту та формування стійких координацій «дихання – фонація – артикуляція» задля отримання передбачуваного акустичного результату.

Ефективність методу ґрунтується на кількох взаємопов'язаних принципах. Передусім це наявність нормативної фонетичної основи, яка стабілізує артикуляційні позиції та формує керовану систему звукоутворення. Важливу роль відіграє також адресність вправ, що дозволяє здійснювати цілеспрямовану корекцію окремих параметрів вокальної координації. Суттєвим чинником виступає слуховий контроль, який забезпечує збереження фонемної впізнаваності та тембрової цілісності звучання. Не менш важливою є інтеграція фонетичної регуляції в інтонаційно-смислову організацію фрази, де артикуляційні дії безпосередньо впливають на формування вокальної лінії та її художню виразність. Нарешті, метод спирається на принцип повторюваності й економізації вокальних координацій, що узгоджується з даними сучасних досліджень вокальної акустики та фізіології голосу.

У міжкультурній перспективі, зокрема в роботі з китайськими здобувачами, цей метод постає як стратегія узгодження мовної фонологічної основи з академічною резонансною моделлю, що дозволяє поєднати технічну надійність, темброву стабільність і смислову точність слова без втрати стильової переконливості виконання.

Таким чином, фонетичний метод постановки голосу слід розглядати не як локальний допоміжний прийом, а як розвивальну систему професійного формування співака, у якій робота з фонемою перетворюється на роботу з резонансом, координацією, тембром, інтонацією та словесною виразністю.

Його методологічна цінність полягає у переході від інтуїтивно-емпіричного навчання до аналітично керованої вокальної практики. У межах цього підходу фонема й склад постають як мінімальні, але надзвичайно продуктивні одиниці технічного впливу: через них можна запускати, стабілізувати, модифікувати й художньо спрямовувати звукоутворення.

Унаслідок цього фонетичний метод стає важливим механізмом не лише постановки, а й подальшого розвитку голосу, його адаптації до різних мов, жанрів, реєстрів і стилістичних завдань.

Висновки до розділу 1

Здійснено теоретико-методологічне узагальнення проблеми вокальної фонетики як базової засади професійного співочого звукоутворення. Доведено, що співочий голос формується не ізольовано в межах суто фонаційного процесу, а внаслідок складної взаємодії дихальних, артикуляційних, резонансних і перцептивних механізмів, у структурі яких фонетична організація мови виконує системоутворювальну функцію. У цьому контексті вокальна фонетика постає як міждисциплінарна сфера знань, що поєднує положення фонетики, акустики, фізіології голосу, вокальної педагогіки та виконавського музикознавства.

У ході аналізу встановлено, що фонетика мови є не периферійним компонентом дикції, а функціональною основою вокального звукоутворення. Артикуляційна конфігурація голосних і приголосних безпосередньо впливає на форму вокального тракту, а відтак – на формантну структуру, темброву якість, проєкційність, інтонаційну стійкість і загальну акустичну ефективність співочого звука. Це дає підстави розглядати фонему у співі не лише як мовну одиницю, а і як технологічну матрицю керування резонансом, тембром і фонаційною стабільністю.

Доведено, що у вокальному процесі слово функціонує як внутрішній організатор звукоутворення. На відміну від побутового мовлення, де фонема існує в короткому та змінному часовому режимі, у співі вона переходить у стан пролонгованої артикуляційно-резонансної позиції, співвіднесеної з музичною тривалістю, висотою та динамікою. Ця пролонгованість зумовлює трансформацію мовленнєвої одиниці у вокально-фонетичну, що поєднує семантичну, акустичну й виконавську функції.

Обґрунтовано поняття вокальної мови як особливого режиму функціонування фонетичної системи в умовах музично організованого звучання. Вокальна мова визначена як інтегрована система артикуляційних, акустичних, орфоепічних, просодичних і виконавсько-драматургічних координат, у межах якої слово не лише зберігає смислову адресність, а й набуває ролі активного засобу формування темброво-резонансної моделі співу. З'ясовано, що в камерно-вокальному виконавстві ця система має особливе значення, оскільки саме тут словесна ясність, фонемна впізнаваність і орфоепічна точність безпосередньо впливають на художню переконливість інтерпретації.

Встановлено, що голосні у співі виконують функцію основних акустичних центрів звукоутворення, оскільки саме вони забезпечують тривалість, кантилену, темброву повноту й формантну стабільність звучання. Приголосні, своєю чергою, організують ритмововну структуру фрази, забезпечують чіткість словесного змісту, активізують атаку звука та формують складову енергію виконавського жесту. Відтак ефективне вокальне звукоутворення потребує не протиставлення голосних і приголосних, а їхньої координованої взаємодії в межах єдиної дихально-фонаційно-артикуляційної системи.

Показано, що одним із ключових принципів вокальної фонетики є збереження фонемної ідентичності в умовах вокальної модифікації. У процесі співу, особливо у високому регістрі, на *forte*, у кульмінаційних зонах або в

складних теситурних умовах, артикуляційна форма голосного може зазнавати корекції з метою оптимізації резонансного налаштування. Однак така корекція є виправданою лише за умови, що вона не руйнує фонемної впізнаваності, не знижує словесної розбірливості та не суперечить орфоепічній нормі. Отже, межа між акустично доцільною модифікацією і деформацією фонемі є одним із основних критеріїв професійної вокальної культури.

Окремо підкреслено, що орфоепія у співі має не лише нормативно-мовне, а й безпосередньо технологічне значення. Орфоепічна впорядкованість стабілізує артикуляційні моделі, забезпечує повторюваність акустичного результату, підвищує передбачуваність тембрових і резонансних характеристик, а також знижує ризик компенсаторних затисків і нераціональних м'язових зусиль. Таким чином, орфоепічна культура співака є невід'ємним компонентом його технічної надійності та виконавської зрілості.

У розділі також доведено, що фонетичний аспект співу має виразний перцептивний вимір. Якість вокального звукоутворення оцінюється не лише за внутрішнім моторним відчуттям виконавця, а й за зовнішнім слуховим результатом: тембровою цілісністю, інтонаційною стійкістю, словесною зрозумілістю та стильовою достовірністю. У зв'язку з цим слуховий контроль визначено як необхідний механізм регуляції фонетичних параметрів співу, що забезпечує корекцію артикуляційної дії в реальному часі.

На основі проаналізованих наукових і педагогічних підходів обґрунтовано доцільність розгляду фонетичного методу постановки голосу як цілісної виконавсько-педагогічної концепції керованого звукоутворення. Його сутність полягає в тому, що фонема й склад функціонують як мінімальні, але продуктивні одиниці технічного впливу, через які здійснюється налаштування вокального тракту, стабілізація координацій «дихання — фонація — артикуляція», корекція тембрових параметрів і формування передбачуваного акустичного результату. Відтак фонетичний метод переводить вокальне навчання з інтуїтивно-емпіричної площини в аналітично керовану систему.

Визначено, що ефективність фонетичного методу забезпечується сукупністю взаємопов'язаних принципів: наявністю нормативної фонетичної основи, адресністю вправ, розвитком слухового самоконтролю, інтеграцією фонетичної регуляції в інтонаційно-сміслову структуру фрази, а також повторюваністю та координаційною економізацією дій. У цьому сенсі фонетичний метод слід трактувати не як допоміжний прийом дикційної корекції, а як методологію розвитку голосу, що працює з глибинною перебудовою виконавських навичок.

Особливу значущість фонетичний метод набуває в умовах міжкультурної вокальної освіти, де виникає потреба узгодження різних мовно-фонетичних баз із академічною резонансною моделлю співу. У роботі з китайськими здобувачами така методика виявляється особливо продуктивною, оскільки дозволяє подолати фонетичну інтерференцію, скоригувати артикуляційні стереотипи, стабілізувати темброву організацію звука та забезпечити поєднання словесної точності з вокально-технічною повноцінністю.

Отже, результати розділу дають підстави стверджувати, що вокальна фонетика є не додатковим аспектом виконавської підготовки, а фундаментальною теоретико-методологічною основою професійного співу. Через неї стає можливим осмислення слова як активного механізму звукоутворення, вокальної мови – як специфічного режиму існування фонетики в музиці, а фонетичного методу – як цілісної системи формування технічно надійного, темброво врівноваженого й художньо переконливого голосу.

Логіка проведеного дослідження дає можливість перейти в наступному розділі до аналізу вокально-фонетичної природи китайської мови, де загальні положення вокальної фонетики конкретизуються в контексті тональної фонології, складової організації та специфіки їх реалізації у концертно-камерному виконавстві.

РОЗДІЛ 2

ВОКАЛЬНО-ФОНЕТИЧНА ПРИРОДА КИТАЙСЬКОЇ МОВИ В КОНТЕКСТІ АКАДЕМІЧНОГО СПІВУ

У сучасному музикознавстві проблема вокально-фонетичної природи мови набуває особливої актуальності у зв'язку з активізацією міжкультурних виконавських практик, розширенням репертуарних меж академічного співу та посиленням інтересу до китайського вокального мистецтва у світовому художньому просторі.

У цьому контексті китайська мова становить особливий предмет наукового осмислення, оскільки її фонологічна організація безпосередньо впливає на способи вокального інтонування, артикуляційну структуру співу, характер звуковедення та принципи поєднання слова з музикою.

На відміну від більшості європейських мов, у яких висотна організація мовлення не має лексично розрізнявальної функції, китайська мова належить до тональних мов, де висота звука є структурним компонентом значення складу.

Як зазначає Юєнь Жень Чжао [114], тон у китайській мові виступає невід'ємною частиною фонологічної структури слова і безпосередньо впливає на смислову диференціацію складів. Подібну позицію розвиває Сан Дуаньму [126], який підкреслює, що тональна організація китайської мови формує специфічний тип просодичної системи, у якій висотні контури виконують лексично значущу функцію.

У колективному дослідженні, представленому у «Cambridge Handbook of Chinese Linguistics» [202], також наголошується про те, що тональна природа китайської мови визначає особливу взаємодію мовної інтонації та мелодичної організації співу. Ця особливість зумовлює своєрідність китайського вокального інтонування і потребу розглядати спів не лише як музично-акустичний, а й як мовно-фонетично зумовлений процес.

У вокальному виконавстві така мовна специфіка виявляється насамперед у тому, що музичний звук не може функціонувати ізольовано від фонологічної структури тексту. Співоча інтонація в китайському репертуарі співвідноситься не лише з мелодичною логікою твору, а й з тональним контуром складу, зміна якого потенційно впливає на смислову визначеність слова.

Відтак, за даними дослідників [85; 86; 87; 95; 96; 97] у китайській вокальній культурі формується особливий тип координації між мовною та музичною інтонацією, у межах якого артикуляція, тональна організація мовлення, акустичні умови звукоутворення та художня інтерпретація діють як взаємозалежні складники єдиного виконавського механізму. Через це китайський академічний спів потребує осмислення не тільки з позицій вокальної техніки, а й крізь призму фонологічної природи мови, яка визначає межі артикуляційної свободи, способи інтонування та специфіку тембрового оформлення звука.

Сучасні дослідження у сфері китайської вокальної фонетики формуються на перетині кількох наукових напрямів. Один із них пов'язаний із загальною теорією голосоутворення [198; 205; 123; 123], у межах якої співочий голос розглядається як результат взаємодії джерела звуку та резонансної системи вокального тракту; відповідно, артикуляційна конфігурація безпосередньо впливає на формантну структуру, спектральний баланс і темброву організацію звучання.

Інший напрям пов'язаний із вокально-педагогічною практикою [4; 32; 40; 58], де фонетичні параметри мови осмислюються як один із провідних чинників формування техніки співу, оскільки саме артикуляційні установки голосних і приголосних здатні визначати якість фонації, резонансну стабільність і темброву цілісність голосу.

У китайському матеріалі ці два підходи поєднуються особливо органічно, адже фонологічна структура слова тут не є зовнішньою щодо співу, а входить у сам механізм вокального інтонування.

Особливого значення це набуває в китайській співочій традиції, де історично сформувався принцип тісного зв'язку слова і мелодії. У межах цієї традиції, на думку вчених [76; 82; 83; 96], артикуляційна точність, виразність тону, збереження структурної цілісності складу та чіткість дикції виступають не допоміжними, а основоположними умовами художньої переконливості виконання.

Водночас упродовж XX–XXI століть китайське вокальне мистецтво розвивається в умовах активного діалогу з європейською школою *bel canto*. Цей процес, як свідчать джерела [13; 73; 81; 100; 158], не призводить до повної уніфікації національного стилю, а, навпаки, стимулює вироблення особливої моделі академічного співу, у якій європейські техніко-акустичні принципи адаптуються до специфіки китайської мовної фонетики, тональної природи слова та складоцентричної організації тексту. Унаслідок чого формується синтетична система виконавства, де національна мовно-інтонаційна традиція взаємодіє з академічною технологією голосу, не втрачаючи власної фонетичної своєрідності.

Отже, вокально-фонетична природа китайської мови постає як складне міждисциплінарне явище, що поєднує лінгвістичний, музикознавчий, акустичний і виконавський виміри аналізу. Її вивчення дає змогу розглядати китайський академічний спів не лише як сферу музичного інтонування, а як багаторівневу художню систему, у якій слово, звук, інтонація та виконавська техніка перебувають у постійній функціональній взаємодії.

У зв'язку з цим у розділі зосереджено увагу на фонологічних і вокально-фонетичних особливостях китайської мови, що визначають специфіку її реалізації в академічному співі. Актуальність подібного підходу зумовлена тим, що мовна структура китайської мови безпосередньо впливає на організацію вокального інтонування, артикуляційні моделі співу та принципи поєднання слова з музикою.

У центрі аналізу перебувають ключові параметри фонологічної організації китайської мови – складоцентричність, трикомпонентна структура

складу, тональна природа мовлення, смислорозрізнявальна функція тону, просодична завершеність складу та відсутність редукції голосних. Певні характеристики формують теоретичне підґрунтя вокального інтонування, визначаючи специфічний спосіб взаємодії мовної та музичної інтонації у вокальному мистецтві.

Особливу увагу приділено аналізу співвідношення мовного тону з музичною мелодикою, принципу подвійного кодування висоти, а також функціонуванню складу як основної інтонаційної одиниці у процесі співу. У цьому контексті розглядаються особливості реалізації зазначених процесів у китайській камерно-вокальній музиці.

Окремий аспект дослідження становить вокальна техніка китайської співочої традиції, яка розглядається як цілісна художньо-функціональна система. Її основу формують національні принципи китайського звукотворення – особлива роль дикції, артикуляційної організації, фіналей і мікроінтонацій. Водночас сучасна китайська академічна вокальна школа формувалася в умовах активної взаємодії з європейською вокально-педагогічною традицією *bel canto*, що сприяло формуванню своєрідного синтезу національних та європейських принципів звукоутворення.

Таким чином, розгляд фонологічної структури китайської мови та вокально-технічних особливостей її реалізації у співі створює необхідне теоретичне підґрунтя для подальшого осмислення специфіки китайського камерно-вокального виконавства в академічній традиції.

2.1. Фонологічна структура китайської мови як основа вокального інтонування

Фонологічна організація китайської мови є однією з основних теоретичних передумов для розуміння специфіки китайського вокального

мистецтва, оскільки саме вона визначає характер взаємодії слова, звука, інтонації та артикуляції у процесі співу.

У китайському мовному просторі слово не функціонує як суто лексична одиниця, що лише супроводжує музичну тканину, а зберігає власну фонологічну автономність і в умовах вокального виконання продовжує діяти як активний регулятор інтонаційної, артикуляційної та акустичної організації звучання. Як зазначає Юень Жень Чжао [114], тональна природа китайської мови зумовлює особливу роль висотних характеристик у структурі складу, що безпосередньо впливає на інтонаційну організацію мовлення і співу.

На відміну від багатьох європейських мов, де у процесі співу мовна форма може зазнавати істотних змін унаслідок редукції, позиційних модифікацій голосних, асиміляцій або варіативності наголосу, китайська мовна система характеризується значно вищим ступенем структурної стабільності. Як підкреслюють Їп Мойра Джин [221] та Дуаньму Сан [126], складова й тональна організація китайської мови формує чітку фонологічну модель, у якій кожен склад має визначену висотну конфігурацію та структурну завершеність.

У зв'язку з цим у китайському вокальному контексті фонологічна організація слова постає не як другорядне тло музичного висловлювання, а як внутрішня конструктивна матриця, що визначає логіку висотного руху, характер звуковедення, межі допустимої вокальної модифікації та способи координації мовної й музичної інтонації.

На це звертають увагу й українські дослідники китайського вокального мистецтва – Н. Сьоміна, Н. Хотченко [74] та І. Чихаріна [90], які наголошують на визначальній ролі фонологічної структури китайської мови у формуванні специфіки вокального інтонування.

У музикознавчому й вокально-виконавському аналізі подібний підхід має принципове значення, оскільки дозволяє розглядати китайське слово не лише як текстовий елемент, а як багаторівневу інтонаційно-артикуляційну одиницю.

Фонологічна архітектура китайської мови безпосередньо впливає на побудову вокальної фрази, характер мікроінтонаційної напруги, темброву організацію звука й ритміку артикуляційних переходів. На цю залежність звертає увагу А. Гудаму [1], підкреслюючи, що специфіка китайського вокального інтонування формується під впливом мовної тональності та структурної організації складу.

У китайській традиції мовна система не розчиняється в музичній тканині й не підпорядковується мелодії повністю; навпаки, вона взаємодіє з нею як паралельна структурна площина, здатна коригувати мелодичну реалізацію, характер фразування та логіку інтонаційного розвитку. Саме тому вокальна інтонація в китайському співі виникає не як результат виключно музичної організації звука, а як наслідок координації двох автономних, але тісно взаємопов'язаних систем – мовної та музичної.

У межах цієї взаємодії висотний рух, смислова виразність, темброва конфігурація й артикуляційна точність взаємно зумовлюють одна одну, що підкреслюють у своїх дослідженнях О. Бойко [10] та Юй Сінъя [95; 96; 97], розглядаючи китайський вокал як систему, у якій мовна інтонація безпосередньо інтегрується у музичну структуру співу.

Фундаментальним для розуміння китайської фонології є принцип складоцентричності. У праці Юень Жень Чжао «A Grammar of Spoken Chinese» [114] китайська мова постає як система, у якій саме склад є базовою фонологічною та морфемною одиницею. Така модель безпосередньо пов'язана з ізолятивним типом мовної будови, де між складом, морфемою та лексичним значенням існує високий ступінь відповідності.

Як засвідчують дослідження Дж. Л. Паккарда [173], Дж. Нормана [172] та авторів «The Cambridge Handbook of Chinese Linguistics» [202], у китайській мові в багатьох випадках один склад співвідноситься з однією смисловою одиницею, що надає мовній організації своєрідної «атомарності» й підвищує функціональне навантаження мінімальної одиниці мовлення. Для вокального

мистецтва це означає, що саме склад, а не слово загалом чи синтагма, стає головною точкою інтонаційної відповідальності.

Кожен склад у китайській мові функціонує як завершена семантично-інтонаційна мікросистема, що потребує збереження цілісної артикуляційної, тональної та резонансної форми. Як зазначають О. Бабич [8], М. Пискач і О. Гоца [63] та Юй Сінъя [96; 97], у китайській мовній системі навіть незначні зміни фонетичної структури складу можуть впливати на його смислову інтерпретацію.

Якщо у багатьох європейських мовах окремі фонетичні відхилення здатні частково компенсуватися ширшим синтаксичним або семантичним контекстом, то в китайській мові будь-яка технічна модифікація складу потенційно набуває смислорозрізняючого значення. Саме тому, як підкреслюють зазначені дослідники, у китайському вокальному виконавстві склад постає не лише як фонетична, а й як художньо-інтонаційна одиниця, на рівні якої забезпечуються дикційна точність, формування вокальної позиції, інтонаційна достовірність і акустична повнота звучання.

Класична модель китайського складу вибудовується як триєдина структура (див. додат. Б, табл. № 3.)

ініціаль – фіналь – тон (声母 – 韵母 – 声调),

де кожен компонент має чітко визначену функцію в організації слова.

Ініціаль задає стартовий артикуляційний імпульс і визначає характер входу у звук;

фіналь формує голосний центр або голосно-консонантну комбінацію, що виступає резонансним ядром складу;

тон окреслює висотний контур і напрям інтонаційного розгортання, виконуючи лексично розрізняльну функцію.

У виконавському вимірі така триєдність постає як цілісний інтонаційно-артикуляційний сценарій (див. додат. Б, табл. № 4.), де *ініціаль* визначає тип звукової атаки та запускає фонаційний процес → *фіналь* формує темброву

опору звучання й забезпечує стабільність резонансної структури → *тон* окреслює інтонаційний вектор, усунення якого загрожує зміною або втратою смислового значення.

Сучасні праці з китайської фонології [115; 116; 121; 126; 149] послідовно трактують тон як системоутворювальний елемент, рівноправний із сегментними ознаками слова, а не як вторинну надбудову над уже сформованим мовним матеріалом.

Для вокаліста це означає, що робота зі словом у китайському репертуарі не може обмежуватися правильною вимовою голосних і приголосних; вона передбачає опанування внутрішньої структури складу як цілісної моделі звукоутворення, у якій артикуляційний жест, резонанс і тональна семантика об'єднані в єдиний процес.

Особливе значення для теорії китайського вокального інтонування має тональна природа китайської мови. На відміну від більшості індоєвропейських мов, у яких висотна організація мовлення функціонує переважно на рівні синтагми або висловлення й пов'язана з експресією, синтаксичним членуванням або комунікативним типом фрази, у китайській мові тон є невід'ємною характеристикою кожного складу. Він не накладається на слово зовні, а входить до його внутрішньої фонологічної структури.

У стандартній мові путунхуа чотири основні тони (високий рівний, висхідний, низхідно-висхідний і спадний) виконують смислорозрізнявальну функцію, а тому не можуть бути нейтралізовані без ризику втрати або зміни значення слова. Як зазначає Мойра Їп [221], тон у китайській мові виступає невід'ємним компонентом фонологічної структури складу і безпосередньо бере участь у формуванні лексичного значення. Подібну позицію поділяє і Сан Дуаньму [125; 126], який підкреслює, що тональна організація китайської мови становить системну складову її фонології та визначає інтонаційний профіль складу.

У вокальному виконанні це означає, що співак має справу не лише з музичною інтонацією як організацією мелодичної лінії, а й з фонологічною інтонацією, яка постає як лексично зумовлений висотний контур складу. На це звертають увагу також сучасні дослідники китайської вокальної мови, зокрема Юй Сінъя [96; 97], яка підкреслює необхідність збереження інтонаційної впізнаваності складу в умовах музичного розгортання.

У такому контексті взаємодія мовного тону та музичної мелодики постає одним із ключових чинників інтонаційної організації китайського академічного співу, оскільки саме тут виникає одна з його центральних напруг: музична мелодика прагне фразової тяглості, широкої кантиленної дуги та тембрової цілісності звучання, тоді як тональна семантика мови вимагає диференціації, мікроінтонаційної спрямованості та збереження фонологічної впізнаваності кожного складу.

Звідси випливає і роль тону як смислорозрізняючого чинника у вокальному мистецтві. У китайському співі тон майже ніколи не переноситься в мелодику буквально як точна копія розмовної інтонаційної кривої. Найчастіше він функціонує як мікроінтонаційний параметр, що проявляється через напрям внутрішнього розвитку голосної, характер вокальної атаки, спосіб завершення ноти, локальний динамічний імпульс, ступінь акцентування фіналі або специфічне темброве підсвічування резонансного центру складу.

Як зазначають Цзінь Лі та Чхоль Чой [151], у вокальній практиці китайської мови тон реалізується не як буквальне відтворення мовної інтонаційної кривої, а як гнучкий інтонаційний орієнтир, що інтегрується у музичну мелодику. Аналогічної думки дотримується і Чжан Сицюй [83], який підкреслює, що в умовах співу тональна семантика мови зберігається передусім через мікроінтонаційні та артикуляційно-темброві параметри звучання.

Отже, у вокальному виконанні тон доцільно розуміти не як механічно відтворюваний контур, а як семантично мотивовану інтонаційну напругу, яка реалізується через різні виконавські засоби залежно від жанру, темпу, фактури,

стилю та вимог кантилени. Через це технічна корекція в китайському вокальному контексті не є нейтральною: спрощення фіналів, редукція дифтонгів, нівелювання носових завершень, «вирівнювання» голосних або згладження тонального вектора можуть не лише змінити тембровий профіль звучання, а й спричинити смисловий зсув.

У такому контексті інтонаційна достовірність і мовна зрозумілість постають складовими самої структури вокальної техніки, визначаючи межі допустимої вокалізації та рівень артикуляційної свободи.

Важливим параметром китайської фонологічної системи є просодична завершеність складу. Як зазначають Н. Сьоміна та І. Хотченко [74], у китайській мові склад функціонує як відносно самостійна інтонаційна одиниця, що має власний висотний контур, часову організацію та стабільну артикуляційну структуру. Подібну позицію висловлює і О. Чихаріна [90], яка розглядає склад як цілісну мікропросодичну одиницю мовлення з внутрішньо впорядкованою фонетичною будовою. У дослідженнях І. Ліня та Дж. Вана [15] також підкреслюється, що китайський склад функціонує як своєрідна «мікрофраза», якій властиві чітко окреслений тональний профіль, визначена тривалісна структура та усталена артикуляційна конфігурація.

У вокально-виконавській практиці це означає, що навіть у межах протяжної ноти співак має не лише підтримувати загальну висотну стабільність і кантиленність звуковедення, а й відтворювати тональний профіль складу як смислово значущий інтонаційний рух. У цьому проявляється одна з характерних особливостей китайської кантилени: тривалість звуку не тотожна його статичності, адже довга нота нерідко містить внутрішню мікропросодичну динаміку, необхідну для збереження семантичної точності слова.

Як зазначає Чжан Сицуй [82; 83], у китайському вокальному виконанні принцип *legato* не суперечить сегментованій природі мовного матеріалу, а передбачає таку організацію звуковедення, за якої плавність вокальної лінії поєднується з внутрішньою просодичною структурованістю складу. Ця

особливість надає китайському вокальному інтонуванню характерної гнучкості, коли плавність кантиленного руху поєднується з високим рівнем смислової та артикуляційної точності.

Важливою рисою китайської фонологічної системи є відсутність редукції голосних у тому вигляді, який характерний для багатьох європейських мов. У китайській мовній структурі кожна фіналь зберігає відносно стабільний артикуляційно-акустичний статус незалежно від позиції у фразі. Це означає, що голосна або голосно-складова комбінація не розчиняється у загальному звуковому потоці й не втрачає чіткості навіть у швидкому темпі мовлення чи співу.

Для вокального виконавства така особливість формує специфічний тембровий режим звучання. Якщо в європейській академічній вокальній традиції, як підкреслює О. Антонюк [6], досягнення тембрової єдності часто пов'язується з певною модифікацією голосних і їх наближенням до резонансно оптимальних позицій, то у китайській вокальній практиці темброва стабільність значною мірою залежить від точного збереження артикуляційної норми фіналі.

Подібну позицію висловлюють і дослідники вокальної акустики Дж. Волл, Дж. Грегг і Р. Шерер [210; 132], які наголошують на важливості взаємодії артикуляційних параметрів голосних із резонансною конфігурацією вокального тракту. У контексті китайського вокального мистецтва Юй Сінъя [95] також підкреслює, що фіналь у співі виконує не лише фонологічну, а й темброутворювальну функцію, зберігаючи стабільність артикуляційно-резонансної структури складу.

Саме тому модифікація голосних у китайському вокальному репертуарі повинна здійснюватися значно делікатніше, ніж у багатьох європейських виконавських практиках (вона допускається лише в тих межах, які не порушують фонологічної ідентичності фіналі та не призводять до втрати смислової точності).

Вищезазначене дає підстави розглядати фонологічну організацію слова як базу вокальної артикуляції. У китайському вокальному мистецтві артикуляція не зводиться до зовнішнього оформлення звука чи до допоміжного механізму покращення дикції; вона постає як спосіб керування самим процесом звукоутворення. Ініціаль визначає тип стартової атаки, характер запуску фонації та ясність початкового звукового імпульсу; фіналь формує резонансну конфігурацію, тембровий центр і тривалість акустично повноцінного звучання; тон задає напрям мікроінтонаційної енергії, внутрішню динаміку звука й смислову орієнтацію складу. У сукупності ці параметри утворюють своєрідний сценарій звукоутворення, у межах якого слово функціонує як водночас смислова, акустична й виконавська одиниця.

Для співака склад стає базовою одиницею технічного планування: на його рівні вирішуються питання розподілу артикуляційної енергії, тривалості вокального ядра, характеру завершення, ступеня акцентування та співвідношення між мовною точністю й кантиленною плавністю.

У китайському камерно-вокальному виконавстві така залежність набуває особливої ваги, оскільки слово не може бути приховане за загальною звуковою масою, а має бути почутим як носій художнього змісту, драматургічної напруги й інтонаційної виразності.

Отже, фонологічна структура китайської мови виступає не лише мовною передумовою вокального виконання, а активним регулятором інтонаційного мислення, артикуляційної техніки, тембрової організації та виконавської стратегії. Складоцентричність, триєдина структура складу, тональна природа мови, смислорозрізнявальна роль тону, відсутність редуції голосних, просодична завершеність складу та структурна роль слова як бази вокальної артикуляції формують систему, у якій мовна й музична інтонації не зливаються в аморфну єдність, а координуються, створюючи цілісний інтонаційний жест. Тому дослідження фонологічної структури китайської мови є необхідною теоретико-лінгвістичною основою для подальшого аналізу вокального

інтонування, виконавської техніки та інтерпретаційної практики китайського академічного співу.

2.2. Взаємодія мовної та музичної інтонації в китайському вокальному мистецтві

Проблема взаємодії мовної та музичної інтонації у китайському вокальному мистецтві посідає важливе місце в сучасному музикознавстві, оскільки саме в цій площині перетинаються фонологічні особливості китайської мови, інтонаційна структура музичного висловлювання та виконавські принципи реалізації поетичного тексту. У китайському вокальному мистецтві інтонація не може розглядатися виключно як музична категорія, адже вона безпосередньо пов'язана з мовною природою слова, його тональною організацією, складовою структурою та артикуляційною формою.

Особливості фонологічної організації китайської мови безпосередньо визначають характер взаємодії тексту й мелодії у вокальній музиці. На відміну від більшості європейських мов, де висота мовлення виконує переважно просодичну, емоційно-виразову або синтаксично-структурувальну функцію, у китайській мовній системі вона входить до семантичного ядра слова як смислорозрізняльний чинник. У системі путунхуа тон не є зовнішньою інтонаційною надбудовою над складом, а становить один із його обов'язкових структурних компонентів поряд з ініціаллю та фіналлю. Саме тому в умовах співу проблема музичного інтонування китайського тексту не може бути зведена до механічного накладання словесного матеріалу на готову мелодичну лінію. Йдеться про складний процес координації двох автономних, але взаємопов'язаних висотних систем: лексико-фонологічної, пов'язаної з тональною природою складу, і музично-композиційної, пов'язаної з мелодичним контуром фрази.

У межах предсталеного дослідження такий механізм доцільно визначити як принцип подвійного кодування висоти. Як зазначають Чжоу Ї [85], А. Гудаму [1], у процесі виконання китайського вокального репертуару співак змушений одночасно орієнтуватися на дві інтонаційні системи – музичну та мовну. У такий спосіб виконавець, з одного боку, сприймає нотний текст як музичну структуру, а з іншого – враховує тональний профіль складу як носій лексичного значення.

У результаті висота звука набуває подвійної функції. З одного боку, вона виступає елементом музичної драматургії, формоутворення та інтонаційної архітектоніки вокальної фрази. З іншого – слугує важливим чинником фонологічної впізнаваності слова, що забезпечує смислову точність тексту.

Виконавська складність такого узгодження полягає в тому, що мовний тон у співі майже ніколи не відтворюється буквально як розмовний висотний контур. Музична мелодія підпорядковується законам композиційної логіки, ладогармонічної організації, вокальної кантилени, фразової архітектоніки та загальної драматургії твору, тоді як тональна організація складу зберігає власну фонологічну доцільність. Через це між мовним і музичним векторами часто виникає напруження.

У реальному виконанні воно долається не шляхом буквального копіювання розмовної інтонації, а завдяки перенесенню тонального змісту на мікрорівень вокальної реалізації – у характер атаки, локальний динамічний імпульс, часовий профіль складу, внутрішню напругу голосної, спосіб артикуляційного входу в звук та форму його завершення. Тобто тон у співі нерідко присутній не як точний висотний рисунок, а як комплекс перцептивних сигналів, які забезпечують збереження семантичної впізнаваності слова. У цьому сенсі артикуляція в китайському вокальному контексті набуває особливого статусу: вона перестає бути допоміжним засобом оформлення звука і перетворюється на одну з головних технологій смислової стабілізації. Там, де мелодична лінія не дозволяє буквально відтворити тональний контур, його

функцію частково бере на себе артикуляційно-акцентний комплекс. Дикційна чіткість, точність фіналей, керований мікроакцент, локальна динамічна модуляція, виразність ініціалі – усе це стає не просто засобом хорошої вимови, а механізмом утримання фонологічної ідентичності складу.

Така логіка безпосередньо корелює з положеннями праць із вокальної педагогіки й фонетично орієнтованого підходу до виховання голосу, у яких підкреслюється, що фонетичний елемент у співі не є зовнішнім щодо звукоутворення, а входить у сам механізм артикуляційної, акустичної та резонансної організації голосу. В. Антонюк [6] наголошує, що орфоепія у художньому співі не зводиться до літературної правильності вимови, а безпосередньо пов'язана з технологією вокального звука, оскільки якість артикуляції визначає точність звукового запуску, чистоту позиції та виразність інтонації. Аналогічно у праці з вокальної педагогіки дослідниця [4] розглядає фонему як активний механізм організації звукоутворення, а не як пасивний додаток до ноти.

Подібні положення знаходимо також у працях [32; 58], присвячених актуальності фонетичного методу в процесі виховання співака-виконавця та використанню цього методу у сучасній вокальній підготовці, де фонетичний чинник трактується як один із базових інструментів формування стабільної техніки співу.

У цьому ж напрямі мислять і сучасні дослідники вокальної фонетики [23], які підкреслюють, що артикуляційні та акустичні параметри звука повинні розглядатися як єдина функціональна система. Для китайського репертуару ця теза має особливу вагу, оскільки тут фонетична точність є не лише критерієм чіткої дикції, а й умовою збереження змісту слова.

Загалом, за даними дослідників [123; 198; 205], проблема співвідношення мовної та музичної інтонації належить до центральних у вокальному мистецтві. Для європейської традиції характерне прагнення до кантиленної безперервності, тембрової однорідності, резонансної стабільності та плавного

legato, що нерідко вимагає певної міри фонетичного узагальнення всередині фрази.

Натомість китайська мовна система, будучи складоцентричною й тонально організованою, вимагає збереження внутрішньої диференційованості мінімальних одиниць. Тому в китайській вокальній практиці виникає принципова суперечність між двома тенденціями: музика тяжіє до лінійності й неперервності, а мова – до сегментованої, структурно виразної артикуляції. Ця суперечність не є випадковою технічною перешкодою, а становить одну з найсуттєвіших ознак самої виконавської природи китайського репертуару (див. додат. Б, табл. №5).

Дослідники з фонетики співу, культури виконання мовою оригіналу та художньої виразності мовлення як основи вокальної техніки [43; 53; 54; 92] наголошують на тому, що дикція у співі не може розглядатися як вторинний елемент щодо акустичної краси звука: вона є чинником формування самого інтонаційного процесу. Особливо переконливо це виявляється у китайському матеріалі, де звуковисотний параметр має безпосередній семантичний статус

Однією з ключових структурних ознак китайської мови є її складоцентричність.

Склад, як базова одиниця вимови в китайській мові виступає, організованим поєднанням ініціалі, фіналі та тону. На це звертають увагу С. Дуаньму [126] та Дж. Норман [172], які розглядають склад як основну структурну одиницю китайської фонологічної системи. Подібної позиції дотримується й О. Бабич [8], підкреслюючи, що саме така трикомпонентна організація складу визначає особливості його артикуляційної та інтонаційної реалізації.

На відміну від багатьох європейських мов, де слово може реалізуватися через систему редукцій, асиміляцій, позиційних змін і нерівномірного акцентного розподілу, у китайській мові кожен склад зберігає високу

структурну автономність. Це означає, що в умовах співу саме склад, а не слово загалом, стає основною фонетико-інтонаційною одиницею вокальної роботи.

Для виконавської практики це має кілька принципових наслідків. По-перше, кожен склад потребує окремого контролю щодо висоти, артикуляції, тривалості та акустичної чіткості, що підкреслює Лі Мін [48], розглядаючи склад як ключову одиницю інтонаційної організації китайського співу. По-друге, перехід між складами набуває особливої ваги, оскільки він виконує не лише функцію зв'язування звукового потоку, а й забезпечує збереження структурної членованості тексту, на що звертають увагу Н. Сьоміна та Н. Хотченко [74].

По-третє, вокальна фраза формується не шляхом повного розчинення мовних сегментів у загальному кантиленному потоці, а як результат їх координованої послідовності. У цьому контексті, як зазначає О. Бойко [10], у китайській пісні питання *legato* набуває особливого значення: воно не означає повної артикуляційної уніфікації, а передбачає здатність поєднати безперервність музичного руху з фонологічною виразністю кожного окремого складу.

Фонетичні дослідження китайської мови підтверджують, що така складова організація безпосередньо впливає на ритміко-інтонаційний профіль мовлення, а відтак і на специфіку музичного фразування. У працях, присвячених фонетиці та фонології [8; 63; 114; 126], підкреслюється, що склад як мінімальна вимовна одиниця в китайській мові має завершену структурну форму і несе комплексну акустичну інформацію, де взаємодіють сегментний складник і просодичний рівень.

Для вокального мистецтва це означає, що співак працює не просто з ланцюгом окремих звуків, а з одиницями, кожна з яких має власну фонологічну завершеність. І збереження чіткості фіналей, характеру голосного ядра, носових завершень і тонального вектора є не питанням додаткової мовної вправності, а необхідною умовою художньо достовірного виконання.

Це підтверджують і роботи [10; 48; 90; 95], присвячені специфіці китайського вокального мовлення, особливостям фонетики китайської мови та її співвідношенню з європейською вокальною школою, де наголошується, що саме складова організація китайського слова визначає своєрідність артикуляційної логіки в співі, а також впливає на формування фрази, акцентуації та тембрового профілю звука

Особливу увагу в китайському вокальному репертуарі привертають фінали, зокрема носові. У європейській традиції *bel canto*, як зазначають Й. Сундберг і Б. Карлссон [198; 113], основною акустичною опорою співочого звука виступає голосна, що забезпечує темброву повноту та стабільність резонансної організації звучання. Натомість у китайській мовній системі фіналь виконує не лише акустичну, а й важливу фонологічну функцію, оскільки саме вона завершує склад як смислово впізнавану мовну одиницю.

У зв'язку з цим виконавець змушений узгоджувати дві різні вимоги: з одного боку, забезпечити повноцінне вокальне розгортання голосної як ядра звучання, а з іншого – зберегти чіткість фінального сегмента, адже саме через нього реалізується дикційна завершеність слова. Як підкреслюють В. Гіголаєва-Юрченко [22] та Юй Сінъя [95; 97], у китайському вокальному виконанні артикуляційна точність фіналей має принципове значення для збереження смислової виразності тексту.

Отже, вокальна техніка в роботі з китайським репертуаром повинна враховувати не лише зручність голосної позиції, а й фонологічну доцільність усієї складової структури. Тому що під час виконання китайського вокального репертуару типові труднощі часто виникають саме у сфері реалізації фіналей: редукція складових завершень, надмірна уніфікація голосних або механічне перенесення європейської манери округлення звука без урахування мовної специфіки призводять до втрати фонологічної чіткості слова.

Не менш важливим для китайської вокальної практики є ритміко-просодичний аспект мовлення. Специфіка ритмічної організації китайської

мови суттєво впливає на формування інтонаційної та фразової структури вокального тексту. У мовах акцентного типу значна частина фразової організації базується на співвідношенні наголошених і ненаголошених позицій, синтаксичній ієрархії, а також варіативності тривалості й редукції вокалізованих елементів.

Натомість китайська мовна система функціонує за іншими принципами. За спостереженнями Чжан Сицюя [83], її ритмічна організація пов'язана передусім зі складовою рівномірністю та збереженням чіткої сегментної структури мовлення. У зв'язку з цим вокальна сегментація тексту в китайській музиці нерідко не збігається з моделями фразування, характерними для європейської камерно-вокальної традиції.

Для виконавця це означає необхідність формування особливого типу фразового мислення. Співак має зберегти протяжну мелодичну дугу, властиву академічному співу, але водночас не нівелювати внутрішню членованість тексту, адже вона відображає сам принцип смислової організації китайського мовлення. Тому що у китайській камерній пісні фразування постає як процес узгодження безперервності музичного розвитку з чіткою сегментною структурою мовлення; і його можна розглядати як своєрідне мистецтво координованої дискретності, у межах якого безперервність музичного руху поєднується з чіткою структурною членованістю тексту, не руйнуючи його кантиленної природи.

Сучасні дослідження, присвячені впливу ієрогліфічної писемності на вокальне фразування та акцентуацію, а також специфіці виконання китайських вокальних творів у контексті міжкультурної інтеграції, переконливо показують, що китайський текст формує особливий режим інтонаційної членованості, у якому кожен склад або ієрогліф здатен набувати майже автономної виразової ваги.

Інакше кажучи, фраза вибудовується не лише як велика мелодична лінія, а і як послідовність локально окреслених інтонаційних центрів. Це особливо

важливо для камерно-вокального жанру, де поетичне слово функціонує в умовах високої смислової концентрації. У такому контексті виконавець не може повністю підпорядкувати фразування лише дихальній логіці або загальному мелодичному руху.

Планування дихання, розподіл напруги у фразі, темпоральна організація складів і локальні акценти мають вибудовуватися з урахуванням фонологічної членованості. Саме тому для виконавця китайського репертуару особливо важливо не просто володіти технікою *legato*, а вміти диференціювати її типи: європейське резонансно-лінійне *legato* в китайській пісні нерідко доповнюється артикуляційно контрольованим *legato*, яке не розмиває складову визначеність тексту.

У цьому зв'язку особливої уваги заслуговує сучасна академічна вокальна практика Китаю, яка розвивається в умовах активного діалогу між національною мовно-вокальною традицією та європейською школою співу.

Як зазначають Сун Яньїн [73], Ці Мінвей [81] та Сай Тан у співавторстві з О. Усовою [76], упродовж XX – початку XXI століття китайська система вокальної освіти поступово й дедалі інтенсивніше інтегрує принципи європейської вокальної педагогіки, зокрема традиції *bel canto*, резонансну модель звукоутворення, а також засади камерно-концертного виконавства.

У результаті такого міжкультурного діалогу сучасна китайська вокальна школа поєднує національні мовно-фонетичні особливості співу з технічними та естетичними принципами західної академічної вокальної традиції.

Проте ця інтеграція не означала повного розчинення національної специфіки. Навпаки, одна з центральних проблем китайського академічного співу полягає саме в тому, як поєднати вимоги європейської техніки з особливостями китайської мови, не втрачаючи ані акустичної повноти звука, ані національної мовно-інтонаційної визначеності.

Українські й китайські дослідники [1; 23; 95; 97; 100; 102; 117] неодноразово підкреслюють, що сучасна китайська академічна вокальна школа

формується як система подвійної опори: з одного боку, на європейську техніко-резонансну модель, з іншого – на національну дикційно-фонетичну дисципліну. І фонетика в цьому процесі виступає механізмом узгодження двох традицій, адже через неї здійснюється адаптація *bel canto* до мовного матеріалу, який не може бути адекватно опрацьований без урахування тональності, складоцентричності та артикуляційної специфіки китайської мови.

У цьому сенсі формула традиційної китайської вокальної естетики «**字正腔圓**» – «правильність слова забезпечує округлість інтонації» – постає не лише як історико-культурний принцип, а й як актуальна педагогічна та виконавська установка. Як підкреслюють Чжоу Ї [86] та Юй Сінья [97], у китайській вокальній традиції ця формула відображає фундаментальну ідею взаємозалежності мовної точності та звукової якості співу.

На думку зазначених дослідників [86; 95; 96; 97], акустична повнота та округлість співочого звука не протиставляються чіткості слова, а, навпаки, формуються через точну реалізацію фонетичної структури мовлення, що становить одну з ключових засад китайської вокальної естетики

У китайській камерно-вокальній музиці взаємодія поетичного тексту та музичної інтонації має фундаментальне значення, оскільки фонетична структура китайської мови безпосередньо впливає на організацію вокальної мелодики, артикуляції, тембрового оформлення співочого звука та характер інтонаційного розвитку музичної фрази. На відміну від більшості європейських мов, китайська мова належить до тональних мов, у яких висота звука є складовою лексичного значення слова. У системі китайської фонології тон виступає невід’ємним компонентом складу і виконує смислорозрізнявальну функцію. Саме тому у процесі вокального виконання виникає необхідність узгодження двох інтонаційних систем – мовної, пов’язаної з тональною структурою складу, та музичної, що визначається мелодичною організацією твору.

У результаті такої взаємодії формується специфічний тип вокального інтонування, у якому музична мелодія не може бути повністю автономною від мовної структури тексту; а повинна враховувати природні інтонаційні контури мови, що впливають на напрям мелодичного руху, артикуляційну структуру вокальної фрази та характер вокальної декламації.

Основною інтонаційною одиницею китайської вокальної мови виступає склад. Кожен склад має чітко визначену фонетичну структуру і складається з трьох компонентів: ініціалі, фіналі та тону.

Ініціаль виконує функцію початкового артикуляційного імпульсу і формує чіткість вимови. Фіналь, яка найчастіше представлена голосним або голосним комплексом, виступає акустичним центром складу і створює резонансну основу вокального звуку. Тон визначає інтонаційний напрям вимови і зумовлює висотну конфігурацію мовного сигналу.

У вокальному мистецтві ці фонетичні елементи трансформуються у складну систему взаємодії артикуляції, резонансу та інтонації.

Фіналі китайських складів створюють основу тембрової структури звуку і забезпечують його акустичну стабільність, тоді як ініціалі визначають чіткість дикції та артикуляційний початок звуку.

Тональна характеристика складу впливає на інтонаційний напрям мелодичного руху і формує специфічний тип взаємодії між мовною та музичною інтонацією.

У китайській камерній пісні це призводить до виникнення складоцентричної моделі вокального мислення, у якій кожен склад співвідноситься з окремим інтонаційним імпульсом. Такий принцип організації вокальної лінії суттєво відрізняється від європейської фразоцентричної системи, де основною одиницею музичного мислення виступає вокальна фраза.

Саме тому академічний китайський репертуар є особливо цінним для наукового осмислення, адже в ньому можна спостерігати різні форми взаємодії музичного й фонологічного початків. В одних творах або виконавських

інтерпретаціях переважає кантиленна єдність, в інших більш помітною стає мовна конкретність, однак у всіх випадках інтонаційність китайського вокалу має подвійну природу: вона виявляється і як музичний феномен, і як властивість слова. З огляду на це виконавський аналіз китайської пісні має враховувати не лише композиційні особливості твору, а й фонологічну логіку тексту, оскільки саме на перетині мовної структури та мелодики формується стильова достовірність інтерпретації.

У межах цього дослідження доцільно застосувати *вокально-фонетичний аналіз* як авторське поняття, що означає комплексний підхід до вивчення вокального твору крізь взаємодію фонологічної структури мови, артикуляційно-акустичних параметрів звукоутворення та виконавських принципів інтонування. Такий підхід дозволяє розглядати спів не лише як музично-інтонаційний процес, а як явище, у якому мовна й музична організація функціонують у нерозривній єдності.

Виконавська трактовка твору в такому разі аналізується через співвідношення трьох основних площин: фонологічної структури слова, артикуляційної техніки його реалізації та інтонаційної логіки музичної мелодики. Саме ця триєдність особливо виразно виявляється у китайському репертуарі, де слово не втрачає своєї структурної автономності навіть у межах протяжної кантилени.

Запропонована модель дає змогу точніше окреслити специфіку китайського вокального інтонування. У співі тон не зводиться до другорядної вимовної ознаки і не розчиняється повністю в мелодиці, а зберігає значення носія смислу, культурної інтонаційності та стильової своєрідності. Водночас мелодія організує фразування, драматургічний розвиток і композиційну цілісність твору. Саме в цій взаємодії мовного й музичного начал формується специфіка китайської камерно-вокальної інтонаційності.

Особливості цієї взаємодії яскраво проявляються у китайських художніх піснях XX століття, зокрема у творах Хуан Цзи (黄自), Чжао Юаньжєня (赵元任), Лю Сюєаня (刘雪庵) та Ціна Чжу (青主) (нотні приклади – див. додаток В).

Одним із найвідоміших зразків китайської камерної вокальної музики є пісня композитора Хуан Цзи «Три бажання троянди» («玫瑰三愿»), що створена у 1932 році на вірші поета Лун Ці (龙七) та належить до класичного репертуару китайської художньої пісні. Поетичний текст твору має символічний характер і ґрунтується на традиційній китайській образності, у якій троянда уособлює красу, ніжність і швидкоплинність життя.

Оригінал

玫瑰花，玫瑰花，

烂开在碧栏杆下。

我愿那妒我的无情风雨莫吹打，

我愿那红颜常好不凋谢。

Переклад

Трояндо, трояндо,

ти розквітла біля садової огорожі
Я бажаю, щоб холодний вітер і дощ
не нищили тебе.

Я бажаю, щоб закохані мандрівники
не зірвали твоїх пелюсток.

Я бажаю, щоб твоя краса
ніколи не зів'яла.

Музична структура твору характеризується плавною кантиленною мелодикою та ліричною інтонаційною спрямованістю. Мелодичний рух організований таким чином, що природно співвідноситься з інтонаційними контурами китайської мови, завдяки чому текст зберігає чіткість і зрозумілість у межах музично організованого звучання. Вокальна лінія формується як послідовність інтонаційних імпульсів, пов'язаних з окремими складами тексту, що зумовлює складоцентричну організацію мелодії.

Вокально-фонетична структура твору значною мірою визначається роллю голосних фіналей складів, які формують акустичне ядро співочого звука. Саме вони забезпечують темброву повноту та стабільність резонансної структури голосу. Протяжні ділянки мелодії спираються на природно співучі голосні та дифтонгові поєднання, що сприяє формуванню м'якого *legato*, рівного

тембрового ведення та тонкої динамічної нюансировки. Водночас завершення складів зберігають чіткість, що підтримує фонетичну визначеність тексту.

Особливістю мелодичної організації твору є поєднання плавної кантилени з виразною складовою артикуляцією. У протяжних мелодичних епізодах вокальна фраза розгортається пластично, але водночас зберігає інтонаційну окресленість кожного складу. Завдяки цьому кожна мовна одиниця функціонує як локальний інтонаційний центр, що формує внутрішню виразність музичної фрази.

У результаті вокальна декламація набуває врівноваженого характеру: кантиленна плавність мелодії поєднується з чіткістю фонетичного промовляння тексту. Це створює прозору звукову тканину твору, у якій слово органічно інтегрується у темброву структуру співочого звука.

Поєднання складоцентричної структури тексту, кантиленної мелодики та тембрової ролі голосних фіналей зумовлює специфічний тип вокального інтонування, у якому природна мовна інтонація органічно узгоджується з ліричною мелодичною виразністю.

Показовим прикладом для вокально-фонетичного аналізу виконавської трактовки цього твору є запис виступу *сопрано Хан Шаньню* у супроводі піаністки Со Кьонйон на концерті в театрі Young у Шанхаї 5 жовтня 2023 року¹.

У представленій інтерпретації виразно проявляються основні принципи китайської вокальної традиції: точне відтворення тональної структури тексту, чіткість складової дикції та плавне кантиленне звуковедення, характерне для академічної манери співу. Виконавиця зберігає природну інтонаційну логіку китайської мови, чітко інтонуючи кожен склад і водночас формуючи цілісну кантиленну мелодичну лінію.

Артикуляційна організація співу вирізняється ясністю фонетичної структури тексту: початкові приголосні вимовляються чітко, голосні зберігають стабільність тембрової позиції, а межі складів окреслюються природно й

¹ https://www.youtube.com/watch?v=_6Qb1CrBH7A – 中国艺术歌曲《玫瑰三愿"Three Wishes of a Rose"》by 韩善女 (한선녀 교수)

виразно. Вокальна фраза розгортається у плавному *legato*, при цьому складова дикція не порушує безперервності звуковедення.

Темброва характеристика звучання відзначається світлим, рівним і зібраним тоном, м'якою атакою звука та стабільною дихальною опорою. Динамічна палітра будується на плавних градаціях звучання, що підкреслює ліричний характер музики. Фортепіанний супровід взаємодіє з вокальною партією, підтримуючи її інтонаційний розвиток і формуючи цілісну камерно-вокальну фактуру.

Виконання демонструє органічну взаємодію мовної та музичної інтонації у камерно-вокальному творі «Три бажання троянди», де поєднання традиційної мовної інтонації з кантиленною мелодикою академічного співу визначає специфіку виконавської інтерпретації та художню виразність композиції.

Наступний показовий приклад – пісня «Як мені не сумувати за ним» («*教我如何不想他*») на слова поета Лю Баньнуна, у якій композитор Чжао Юаньжень (відомий насамперед як видатний лінгвіст і дослідник китайської фонології²) прагнув максимально наблизити музичну мелодію до природної інтонації китайського мовлення.

Оригінал

天上飄着些微云，
地上吹着些微风。
微风吹动了我的头发，
教我如何不想他？

Переклад

У небі пливуть легкі хмари,
на землі дме тихий вітер.
Вітер торкається мого волосся –
як же мені не думати про нього?

Мелодична структура пісні має декламаційний характер і відображає природну інтонаційну логіку мовлення. У цьому випадку музична мелодія ніби слідує за мовною інтонацією тексту. Такий тип вокального інтонування створює відчуття інтонаційної декламації, у якій слово і музика функціонують як єдина художня система.

Фонетична структура тексту визначає також особливості артикуляційної організації співу. Відкриті голосні та дифтонги китайської мови сприяють

² https://en.wikipedia.org/wiki/Yuen_Ren_Chao?utm_source=chatgpt.com

м'якому тембровому звучанню і плавному звуковеденню, тоді як відсутність складних приголосних кластерів забезпечує чіткість дикції без порушення кантиленності мелодії. У результаті вокальна партія поєднує ясність мовної артикуляції з виразною ліричною мелодикою, що наближає твір до європейської традиції камерної пісні (*Lied*).

Для вокально-фонетичного аналізу виконавської реалізації пісні показовим є запис її виконання китайською співачкою *Фань Ювень* у форматі концертного виступу у супроводі фортепіано³. У виконавській інтерпретації *Фань Ювень* простежується складоцентричний принцип китайської вокальної дикції, відповідно до якого кожен склад тексту вимовляється чітко та фонетично завершено. Артикуляція приголосних є короткою та м'якою, що забезпечує зрозумілість тексту і водночас не порушує плавності кантиленного звуковедення. Такий тип дикції дозволяє зберігати баланс між виразною мовною артикуляцією та співучістю мелодичної лінії.

Виконання характеризується узгодженням мовної інтонації з мелодичною структурою твору. Мелодична лінія співвідноситься з природною тональною організацією китайського мовлення, завдяки чому вокальна фраза сприймається як продовження мовної інтонації. Це забезпечує природність декламації та виразність тексту у межах протяжного вокального звучання.

Темброве наповнення вирізняється м'яким ліричним тембром і пивною кантиленною лінією. Відкрита артикуляція голосних сприяє формуванню світлого резонансного звучання, тоді як дифтонги забезпечують гнучкість переходів між звуками і природність вокальної фрази.

Важливим елементом інтонаційної драматургії твору є повторювана фраза «Навчи мене, як не думати про нього» («教我如何不想他»), що завершує строфи пісні та виконує функцію інтонаційного рефрену. У виконанні *Фань Ювень* ця фраза варіюється динамічно й темброво, створюючи поступове

³ https://www.youtube.com/watch?v=J_aWMYZ9D74&list=RDJ_aWMYZ9D74&start_radio=1 – 范宇文演唱 教我如何不想他

емоційне наростання та підсилюючи ліричний характер музичного висловлювання.

Виконавська інтерпретація Фань Ювень демонструє поєднання чіткої складоцентричної дикції з кантиленною мелодикою, узгодження мовної тональності з музичною інтонацією та характерну артикуляційно-темброву організацію співу. У результаті музична фраза органічно співвідноситься з фонетичною структурою тексту, що забезпечує природність вокальної декламації та виразність мовної інтонації.

Таким чином, пісня Чжао Юаньжєня «教我如何不想他» постає важливим прикладом синтезу мовно-фонетичних особливостей китайської мови та принципів академічної вокальної мелодики, демонструючи характерний для китайської художньої пісні тип інтонаційної організації, у якому музична мелодія безпосередньо взаємодіє з фонетичною структурою поетичного тексту.

Ще одним репрезентативним прикладом є пісня відомого китайського композитора Лю Сюеаня «Пісня про червону квасолю» («红豆词»), створена на текст поезії з роману Цао Сюеціня «Сон у червоному теремі».

Оригінал

红豆生南国，
春来发几枝。
愿君多采撷，
此物最相思。

Переклад

Червона квасоля проростає на півдні,
Навесні вона дає кілька пагонів.
Бажаю тобі зібрати її більше –
Адже вона символізує найглибшу тугу за коханим.

У цьому творі поєднуються традиційна китайська поетична культура та принципи європейської камерно-вокальної форми. Мелодична лінія характеризується широкою кантиленою, що потребує стабільної дихальної опори та плавного звуковедення. Водночас складова структура тексту зберігає свою артикуляційну автономність, що визначає специфічну організацію вокальної фрази.

У виконавській інтерпретації *Лейли Чень*, представлений у записі на платформі YouTube⁴, виразно простежується характерна для китайської художньої пісні темброво-артикуляційна пластика вокального звучання. Відкрита артикуляція голосних формує світлий, м'який і водночас прозорий тембр, що забезпечує природну резонансну організацію звука та сприяє ясності дикції. Особливості китайської фонетичної системи, зокрема наявність дифтонгів і носових фіналей, зумовлюють гнучкість вокальної лінії, завдяки чому переходи між звуками відбуваються плавно й органічно, формуючи виразне кантиленне звуковедення.

Виконавиця зберігає чітку складоцентричну дикцію, у межах якої кожен склад тексту реалізується виразно й фонетично завершено, не порушуючи водночас безперервності мелодичного розвитку. Такий баланс між артикуляційною точністю та плавністю вокальної лінії сприяє органічному поєднанню мовної та музичної інтонації. У результаті лірична мелодика твору «Пісня про червону квасолю» набуває особливої виразності, а поетичний зміст пісні розкривається через тонку взаємодію тембру, інтонації та дикційної чіткості.

Взаємодія мовної інтонації та музичної мелодики виразно простежується і в пісні «Я живу біля витоків Янцзи» («*我住长江头*») – одному з відомих зразків китайської художньої пісні. Твір створений композитором *Цін Чжу* на текст поета *Лі Чжї* (*李之仪*), який належить до літературної традиції епохи династії Сун.

Поетичний текст вирізняється чіткою паралельною симетрією, що виявляється у співвіднесених конструкціях «*我住长江头 / 君住长江尾*» («Я живу біля витоків Янцзи / Ти живеш біля її гирла»), у повторюваних рядках «*此水几时休 / 此恨何时已*» («Коли ж ця ріка зупиниться / Коли ж цей смуток скінчиться»), а також у фінальній двочастинній формулі «*只愿君心似我心 / 定不负相思意*» («Лише бажаю, щоб твоє серце було подібне до мого / Тоді наша

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=iRtzmw7pLk> – Hongdouci by Liu Xue An - Chinese Art Song

взаємна туга не буде марною»). Така композиційна організація підсилює значущість кожного складу як самостійної смислової одиниці.

У структурі китайської мови ієрогліф, склад та інтонаційна одиниця фактично збігаються, тому навіть у протяжній кантиленній мелодиці кожен склад зберігає власний тональний напрям. Складоцентричність визначає специфічний спосіб текстової організації, у якому смисл вибудовується як послідовність чітко окреслених сегментів. Кожен із них має завершену фонологічну структуру – ініціаль, фіналь і тон – та власну інтонаційну логіку.

Оригінал

我住长江头，
君住长江尾。
日日思君不见君，
共饮长江水。

Переклад

Я живу біля витoku Янцзи,
а ти живеш біля її гирла.
Щодня думаю про тебе, але не бачу тебе,
та ми п'ємо воду однієї ріки.

Сюжет у формі ліричного монологу розкриває тему розлуки закоханих, розділених простором великої річки Янцзи. Образ річки виступає символом одночасно і відстані, і духовного зв'язку між двома людьми, що надає твору глибокого емоційного змісту.

Музична композиція вирізняється ліричною кантиленною мелодикою, плавним розвитком вокальної фрази та виразною декламаційною інтонацією, тісно пов'язаною з фонетичною структурою китайської мови. Мелодична лінія органічно поєднує інтонаційні особливості мовлення з принципами академічного співу, що сприяє природності вокальної декламації та підкреслює поетичну образність тексту. Завдяки такому поєднанню мовної інтонації й кантиленної мелодики пісня посідає важливе місце у репертуарі китайської камерно-вокальної музики.

Цікавим прикладом сучасної інтерпретації представленого твору є вокальна інтпретація тенора *Ши Іцзе* у співпраці з піаністкою *Чень Са⁵*. Виконання Ши Іцзе демонструє характерні риси сучасної китайської

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=hA9aTYa0Bjs&list=PLYYosftqFrevBfw0xD45DI6DngN1jCj8A&index=4> – 石倚洁 我住長江頭

академічної вокальної школи, яка поєднує принципи європейської техніки *bel canto* із специфікою китайської вокально-фонетичної традиції. Тембр тенорового голосу вирізняється світлою, прозорою тембровою палітрою та рівним кантиленим звуковеденням. Співак застосовує плавне *legato* та м'яку динамічну градацію, що дозволяє зберігати природну ліричність музичного образу.

Виконавська манера Ши Іцзе визначається інтонаційною делікатністю та стриманою емоційністю. Початок твору звучить спокійно і камерно, ніби передаючи тихий внутрішній монолог ліричного героя. Подальший розвиток музичної фрази поступово посилює емоційний напруження, що відповідає поетичному змісту рядків про щоденну тугу за коханою людиною. Кульмінаційні моменти виконуються без різкого форсування звука; навпаки, співак зберігає м'якість тембру та еластичність вокальної лінії, завдяки чому музична драматургія набуває характеру ліричного роздуму.

Значну роль у створенні художнього образу відіграє фортепіанна партія Чень Са. Піаністка формує прозору фактуру супроводу, що підтримує вокальну лінію і водночас створює атмосферу споглядальної лірики. Гармонічна мова твору поєднує риси європейського романтизму з інтонаційними моделями китайської мелодики. Чень Са не просто акомпанує голосу, а й розкриває образ річки Янцзи – її плавність, безперервність і символічну єдність закоханих, що живуть на різних берегах.

У результаті спільної інтерпретації Ши Іцзе і Чень Са формується цілісна камерна драматургія, у якій поетичний текст, вокальна мелодика та фортепіанна фактура взаємодіють як єдина художня система. Виконання демонструє характерний для китайської художньої пісні принцип органічної взаємодії мовної та музичної інтонації: фонетична точність вимови поєднується з кантиленим розвитком мелодії, а вокальна техніка підпорядковується розкриттю поетичного змісту певного твору.

Особливості інтонаційної пластики китайської вокальної музики яскраво проявляються у пісні «Квітка жасмину» («茉莉花»), що належить до відомих зразків китайської народної мелодики та ґрунтується на пентатонічній інтонаційній основі, характерній для традиційної музичної культури Китаю.

Оригінал

好一朵美丽的茉莉花,
芬芳美丽满枝桠,
又香又白人人夸。

Переклад

Яка прекрасна квітка жасмину,
запашна і ніжна на гілках,
її аромат і білизну всі вихваляють.

Мелодика цієї пісні ґрунтується на пентатонічному ладі, що формує характерний інтонаційний малюнок китайської музики. Пентатонічна ладова система сприяє плавності мелодичного руху та створює відчуття природної інтонаційної пластики. Додавання мікроінтонаційних прикрас і орнаментальних елементів надає мелодії гнучкості та підсилює емоційну виразність виконання.

Показовим матеріалом для вокально-фонетичного аналізу є виконання китайської народної пісні «Квітка жасмину» у виконанні Сун Цзуйін, представлене на її сольному концерті в *Sydney Opera House* (2002)⁶.

У виконавській інтерпретації співачки чітко простежується складоцентричний принцип вокальної дикції, зумовлений фонетичною структурою китайської мови. Кожен склад тексту інтонований виразно й фонетично завершено: ініціалі формують чіткий артикуляційний початок звука, а фіналі забезпечують його резонансне розгортання та темброву стабільність. Така артикуляційна організація сприяє ясності дикції та збереженню смислової виразності поетичного тексту навіть у протяжних мелодичних фразах.

Темброва характеристика виконання вирізняється світлим, м'яким і водночас дзвінким звучанням. Відкрита артикуляція голосних створює прозорий тембр і сприяє природному резонансному розвитку звука, тоді як дифтонги та носові фіналі реалізуються без редукції, зберігаючи фонетичну

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=y7hdZ5rYd2E&list=RDy7hdZ5rYd2E&start_radio=1 – Song Zuying - Jasmine Flower 茉莉花

повноту складу. Завдяки цьому досягається поєднання чіткої дикції з плавним кантиленим звуковеденням.

Мелодична лінія пісні розгортається у плавному ліричному русі, а музична інтонація органічно співвідноситься з природною інтонацією китайського мовлення. Тональна структура складу інтегрується у вокальне інтонування через мікроінтонаційні рухи, локальні динамічні акценти та характер вокальної атаки, що надає виконанню природності й виразності.

Таким чином, виконання Сун Цзуйін демонструє характерний для китайської художньої пісні тип вокального інтонування, у якому фонетична структура мови, артикуляційна організація співу та кантиленна мелодика функціонують як єдина система художньої виразності.

У межах представленого дослідження механізм взаємодії мовної та музичної інтонації доцільно осмислювати не лише як загальний принцип подвійного кодування висоти, а і як авторську систему різних моделей координації тонального контуру слова з мелодичною логікою твору.

Узагальнення аналітичного матеріалу дає підстави виокремити три основні моделі такої взаємодії: ізоморфну, адаптаційну та модифікаційну.

Ізоморфна модель виявляється у тих випадках, коли мелодичний рух загалом корелює з природним напрямом мовного тону, що забезпечує відносну узгодженість фонологічної та музично-інтонаційної організації.

Адаптаційна модель виникає тоді, коли безпосередній збіг між тональною структурою слова і мелодичним контуром порушується, однак виконавець досягає їх функціональної сумісності за допомогою артикуляційних, ритмічних, акцентно-динамічних і тембрових засобів.

Модифікаційна модель пов'язана з переважанням музично-композиційної логіки, за якої мовний тон не зникає повністю, але зазнає часткової інтонаційної переорганізації в умовах вокального інтонування. Такий підхід дає змогу точніше описати способи співвідношення мовного й музичного начал у

китайському вокальному мистецтві та створює аналітичну основу для розгляду конкретних зразків камерно-вокального репертуару.

Розглянуті твори китайської камерно-вокальної музики репрезентують різні варіанти реалізації зазначених моделей (див. додат. Б, табл. № 6). Так, у пісні Чжао Юаньжєня «Як мені не сумувати за ним» та народній пісні «Квітка жасмину» більш виразно простежується ізоморфна модель, оскільки мелодика тяжіє до природної інтонації мовлення. У творах Хуан Цзи «Три бажання троянди» та Лю Сюеаня «Пісня про червону квасоллю» переважає адаптаційна модель, у якій кантиленний розвиток поєднується з чіткою складовою організацією тексту. Натомість у деяких інтерпретаціях пісні Цін Чжу «Я живу біля витоків Янцзи» виявляються ознаки модифікаційної моделі, коли музична логіка фрази частково переорганізовує природний тональний контур слова, не усуваючи при цьому його фонологічної виразності.

Для повнішого розуміння специфіки китайської вокальної традиції доцільно звернутися до порівняльного аналізу з європейською камерно-вокальною музикою. У цьому аспекті показовою є пісня *Франца Шуберта «Гретхен за прядкою» («Gretchen am Spinnrade»)* на текст Йоганна Вольфганга фон Гете – одного з ключових зразків європейської романтичної камерної лірики. Твір належить до жанру німецької романтичної *Lied*, у якій музична інтонація тісно пов'язана з просодією німецької мови та драматургією поетичного тексту.

Оригінал

Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer;
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

Переклад

Спокій мій щез,
моє серце тяжке;
я його не знайду
ніколи вже.

Основною інтонаційною одиницею в творі виступає музична фраза. Мелодична лінія розгортається у широких кантиленних дугах, а фортепіанний супровід створює драматургічний образ прядки. На відміну від китайської

мови, німецька не має тональної диференціації складів, тому музична мелодія може бути значною мірою автономною від мовної інтонації.

Особливий інтерес дл аналізу становить виконання цього твору китайським *сопрано Менглей Чжоу* у супроводі піаністки Хой Кей Чен. Представлений на платформі YouTube відеозапис⁷ дає можливість простежити вокально-фонологічні особливості інтерпретації німецького поетичного тексту у виконанні співачки, сформованої у традиції китайської вокальної школи.

Дикційна організація вокальної партії у виконанні Менглей Чжоу вирізняється чітким окресленням складів і ясною артикуляцією приголосних. Приголосні вимовляються виразно й точно, що надає тексту структурної визначеності, тоді як голосні зберігають стабільну резонансну позицію та підтримують кантилений розвиток мелодичної лінії. Світлий і відкритий тембр формується завдяки відносно відкритій артикуляції голосних. Таке темброве наповнення наближене до китайської вокальної традиції, у якій зберігається природна ясність голосної фонемі та відсутня значна редукція голосних. Унаслідок цього вокальна лінія звучить нетрадиційно прозоро і легко для європейської *Lied*, що надає виконанню особливої тембрової виразності.

Мелодична інтонація розгортається у плавному кантиленному русі, при цьому виконавиця зберігає чіткість дикції навіть у протяжних фразах. Вокальна фраза формується співачкою на основі гнучкого *legato*, а динамічні акценти використовуються для підкреслення ключових слів тексту. Взаємодія вокальної партії з фортепіанним супроводом посилює драматичну виразність музичної тканини: фортепіано імітує безперервний рух прядки, тоді як вокальна лінія передає емоційний стан героїні.

У результаті виконання Менглей Чжоу демонструє своєрідний синтез європейської камерно-вокальної традиції та китайської вокально-фонетичної манери співу. Поєднання чіткої складової дикції, світлої тембрової організації

<https://www.youtube.com/watch?v=nly6QHDINog&t=5s> – «Gretchen am spinnrade» by Franz Schubert - Menglei Zhou

звук й кантиленної мелодики формує інтерпретацію, яка, хоча й відхиляється від усталеної європейської традиції виконання *Lied*, проте залишається художньо переконливою. Німецький поетичний текст інтегрується у вокальну техніку виконавиці, зберігаючи інтонаційну виразність і мовну зрозумілість.

Підсумуючи зазначимо, що китайська пісня та європейська *Lied* репрезентують різні моделі взаємодії мови й музики. У китайській традиції інтонаційна організація мелодії значною мірою визначається фонетичною структурою слова і тональною системою мови, тоді як у європейській камерно-вокальній музиці музична фраза формує структуру вокальної декламації. Порівняння цих моделей у виконавській практиці демонструє, що навіть нетрадиційна з позицій європейської школи інтерпретація може залишатися переконливою, відкриваючи нові інтонаційно-темброві можливості прочитання твору.

Отже, взаємодія мовної та музичної інтонації у китайському вокальному мистецтві визначається не зовнішнім поєднанням тексту й мелодії, а глибокою функціональною взаємозалежністю фонологічної структури слова, артикуляційної організації звуку та музично-інтонаційного розвитку фрази. У китайському співі тон, склад, ініціаль і фіналь не зникають у загальному кантиленному русі, а залишаються активними чинниками смислової, акустичної та виконавської організації.

Саме тому китайська вокальна традиція формує особливий тип інтонаційного мислення, у якому музична безперервність поєднується з фонологічною членованістю, а вокальна техніка підпорядковується не лише красі звуку, а й збереженню мовної точності. Вокально-фонетичний аналіз дає змогу простежити цей механізм у різних жанрових і стильових контекстах – від китайської художньої пісні до народної мелодики та порівняльного аналізу з європейською *Lied*. У результаті стає очевидним, що саме на перетині мовної та музичної інтонації формується стильова достовірність, художня переконливість

і національна своєрідність китайського камерно-вокального мистецтва (див. додат. Б, табл. № 7).

2.3. Вокальна техніка в китайській співочій традиції: від національних засад до академічного синтезу

У світлі фонологічних закономірностей китайської мови техніка співу в китайській музичній культурі постає не як сукупність ізольованих фізіологічних навичок – дихання, фонації, артикуляції чи резонансного налаштування, – а як цілісна багаторівнева художньо-функціональна система, у якій мовна структура, музична мелодика, акустичні механізми голосоутворення та стильова норма перебувають у постійній взаємодії.

У такій системі спів не може бути зведений лише до технічного «обслуговування» музичного тексту, оскільки сама техніка формується як спосіб інтонаційного мислення, заснований на координації семантики слова, висотної організації складу та виконавської дії. Це означає, що артикуляція, тональна динаміка, темброва конфігурація, фразування і характер звуковедення не існують окремо, а функціонують як взаємозалежні елементи єдиного виконавського механізму

У китайській традиції техніка співу історично пов'язана не лише з акустичною доцільністю, а й зі смисловою достовірністю, оскільки збереження фонологічної впізнаваності слова є обов'язковою умовою повноцінного вокального інтонування. Унаслідок цього фізіологічні процеси співу підпорядковуються не тільки законам ефективного звукоутворення, а й потребі точно відтворити мовно-інтонаційну модель тексту. Саме тому китайську техніку співу доцільно трактувати як модель художньої координації голосового апарату, де кожна вокальна дія перевіряється подвійним критерієм: акустичною ефективністю і фонологічною правильністю.

У цьому контексті особливого значення набуває теза про нерозривність мовлення і співу. Дослідження з фонетики, фонології та вокальної педагогіки [4; 69; 72] переконливо доводять, що співочий звук формується в тій самій анатомо-фізіологічній системі, що й мовлення; отже, будь-яка вокальна техніка неминуче спирається на мовленнєву базу.

Для китайської культури це положення має ще глибший зміст, оскільки тональна природа мови робить висотний параметр не просто експресивним засобом, а носієм лексичного значення. Відтак вокальна інтонація в співі не може цілком відокремитися від мовної без ризику смислових втрат [50; 55; 96]. Саме цим пояснюється той факт, що в китайській вокальній традиції технічна досконалість оцінюється не тільки за красою тембру чи стабільністю фонації, а й за здатністю зберігати лексико-тональну визначеність слова в музичному русі.

Принципова відмінність китайської традиції від європейської полягає в тому, що спів тут розгортається в органічному зв'язку з мовленням: вокальний звук постає як художньо трансформована форма мовної інтонації, а не як цілком автономна звукова субстанція.

Якщо в більшості європейських мов висотна динаміка мовлення має переважно експресивно-синтаксичне значення, то в китайській мові вона виконує насамперед смислорозрізнявальну функцію. Тому під час співу висотна організація не може довільно ігнорувати лексичний тон, інакше порушується внутрішня логіка слова; саме тому спів китайською мовою вимагає одночасної координації двох висотних систем – мовної та музичної, а техніка не зводиться до уніфікації голосу, а спрямована на регульоване узгодження мовного й музичного інтонування.

У цій моделі фонема і склад набувають статусу не допоміжного матеріалу, а повноцінних структурних елементів співу. Ініціал задає атаку, спрямування звукового жесту та характер артикуляційного входження в тон; фіналь формує вокальне ядро складу, визначає резонансну стабільність,

тривалість звучання, можливості кантиленного розгортання; тон, у свою чергу, організує внутрішній вектор інтонаційної напруги.

У результаті спів постає як процес контрольованого розгортання мовної структури в музичному. Саме тут актуалізується формула, яка для китайської вокальної культури має не метафоричне, а нормативне значення: дикція є технікою. Це означає, що артикуляція не просто забезпечує зрозумілість тексту, а конструює сам тип звучання.

Точність ініціалей, чіткість фіналей, характер відкриття голосного, ступінь лабіалізації, активність язика, баланс переднього й заднього резонансного простору – усе це визначає не тільки орфоепічну коректність, а й тембр, інтонаційну стійкість, характер проєкції, щільність звука. У такому підході немає традиційного для деяких західних педагогічних моделей розмежування між дикцією як зовнішнім оформленням слова і технікою як внутрішнім механізмом співу: ці компоненти зливаються в єдину виконавську дію.

Як зазначають К. Райлі [182] та К. Маккеррас [159] у канонічній формулі китайської театральної естетики формулі («правильність слова забезпечує округлість інтонації») відображено фундаментальне для китайської традиції переконання: акустична повнота і художня переконливість вокального звучання прямо залежать від мовної точності.

Ідеться не просто про виразну вимову як ознаку хорошої дикції, а про більш глибоку залежність, за якою словесна правильність виступає умовою повноцінного інтонаційного та тембрового оформлення звука. Цей принцип особливо виразно реалізується в традиційних сценічних жанрах, де вокальна лінія не накриває текст безперервною кантиленою, а організовує його як послідовність смислово та інтонаційно визначених складів. Тому китайське *legato* має специфічний характер (це не означає повного розчинення меж між складами, як це нерідко трактується в європейській *bel canto*-практиці, а передбачає безперервність дихально-фонаційного потоку за умови збереження сегментної структури слова).

Таким чином, китайське *legato* є не злиттям у нерозірваний потік, а мистецтвом поєднувати вокальну кантилену із чіткою артикуляційною дискретністю.

У світлі сучасної вокальної акустики та фонетики [132; 198; 218] такий принцип цілком закономірний, адже будь-яка модифікація голосного, будь-яке вирівнювання вокального тракту або спрощення артикуляції неминуче впливають на розпізнаваність фонем. Для мов із високою залежністю смислу від тонально-сегментної структури це означає підвищену відповідальність вокальної техніки: співак мусить не тільки підтримувати резонансну ефективність, а й уникати такого типу вокалізації, який руйнує структурну цілісність слова.

Одним із найрепрезентативніших прикладів традиційної китайської вокальності є *Kunqu* (昆曲) – складна синтетична система, що поєднує поезію, музику, сценічну пластику, ритуалізовану акторську поведінку і витончену вокальну декламацію. Як зазначають К. Райлі [182] та К. Маккеррас [159] і Фредерік Лау [145], цей жанр сформувався як особлива форма музично-театральної культури, у якій поетичне слово, музична інтонація і сценічна дія становлять єдину художню систему.

У *Kunqu* техніка співу формується не як демонстрація голосової сили, а як мистецтво тонкого інтонаційного моделювання слова в межах протяжної мелодичної лінії. На це звертають увагу Елізабет Віхман [216], Колін Райлі [182] та Чжан Сицзюй [82], підкреслюючи, що вокальна манера *Kunqu* ґрунтується на поєднанні декламаційної виразності слова і плавного мелодичного розвитку.

Звуковедення тут має кантиленний характер, однак ця кантилена не нівелює мовну будову складу; навпаки, вона надає їй часової розгорнутості, дозволяє розкрити її акустичний потенціал і психологічну виразність. Як підкреслюють Юй Сінъя [96], Чжоу Ї [86], саме така взаємодія мовної структури й мелодики визначає особливу інтонаційну пластику традиційного китайського вокального мистецтва.

Наприклад, «Прогулянка садом і здивування у сні» або «Сон у саду» (游园惊梦) – одна з найвідоміших сцен класичної китайської драми «Павільйон півоній» («牡丹亭») драматурга Тан Сяньцзу (汤显祖), що належить до репертуару традиційного музичного театру Kunqu (https://www.youtube.com/watch?v=l_MEHicNBiM – The Interrupted Dream 惊梦 游园 from The Peony Pavilion 牡丹亭)

У центрі сцени – ліричний епізод, у якому героїня Ду Лінянь (杜丽娘) під час прогулянки весняним садом засинає і бачить сон про кохання. Музична тканина епізоду характеризується плавною кантиленною мелодикою, тісним зв'язком інтонації з поетичним текстом та виразною вокально-декламаційною манерою виконання. У Kunqu вокальна лінія розгортається повільно й пластично, що дозволяє підкреслити інтонаційну виразність кожного складу та створює особливу атмосферу ліричного переживання.

Музична фраза вибудовується як плавна, емоційно насичена дуга, що передає внутрішній стан героїні, однак кожен склад при цьому зберігає інтонаційну автономію, а отже, і власний семантичний центр. Мелодія не поглинає слово, а розгортає його, даючи йому можливість існувати в подовженому акустичному полі. Виконавець мусить утримувати м'яку, контрольовану атаку, точне формування ініціалі, стабільну фіналь і делікатну мікроінтонаційну роботу, яка забезпечує збереження внутрішнього тонального руху навіть у тривалому звуковому розтягненні. У такій системі особливо важливою є взаємодія резонансної організації з артикуляцією. Голосний не просто тягнеться на ноті, а утримується як конкретно артикульована фіналь, котра не втрачає зв'язку з вихідною мовною моделлю. Це означає, що звукова опора в *Kunqu* має інший функціональний акцент, ніж у західній опері: вона підпорядкована не стільки максимальній проєкції, скільки збереженню витонченої словесно-інтонаційної нюансованості. Саме тому тембр тут часто постає легшим, прозорішим, з виразною декламаційною гнучкістю і меншою схильністю до масивної формантної концентрації.

Іншу модель реалізації тих самих засад репрезентує *Jingju* (京劇) – це Пекінська опера, один із найвідоміших жанрів традиційного китайського музичного театру, що поєднує спів, декламацію, сценічну пластику та музичний супровід.

Якщо *Kunqu* тяжіє до ліричної витонченості й психологічної плавності, то *Jingju* більшою мірою демонструє нормативну чіткість і стилістичну рельєфність. На цю особливість звертають увагу Е. Віхман [216], К. Маккеррас [159] та Ф. Лау [145], підкреслюючи, що вокальна манера *Jingju* ґрунтується на точній інтонаційній організації слова та його сценічній виразності.

У такій системі правильність слова мислиться як умова не лише естетичної вірності традиції, а й самої звукової організації. Про це пишуть Чжан Сицюй [82], Чжоу Ї [86] та К. Райлі [182], наголошуючи, що фонетична точність у китайському музичному театрі безпосередньо впливає на інтонаційну форму музичного висловлювання.

Артикуляція у *Jingju* виконує формотворчу роль: вона визначає не тільки зрозумілість тексту, а й конфігурацію тембру, енергію атаки, інтонаційну виразність, динамічний профіль і тип вокальної подачі. Подібне трактування артикуляції як активного елементу вокальної організації знаходимо у працях В. Антонюк [3], Чжан Сицюя [82] та О. Швидківа [91], де підкреслюється її безпосередній вплив на акустичну структуру співочого звуку.

У традиційних китайських співочих практиках артикуляційна робота не розглядається як вторинна щодо фонації. Навпаки, саме через артикуляційне моделювання звуковий жест набуває стилістичної та структурної визначеності. На це звертають увагу А. Гудаму [1], О. Бойко [10] та Чжан Сицюй [82], підкреслюючи системний характер взаємодії артикуляції та звукоутворення.

У *Jingju* ця залежність проявляється особливо виразно, оскільки кожен склад функціонує водночас як слово, музичний елемент і акторський жест. Тому техніка співу повинна забезпечувати потрібну координацію – мовну точність, музичну виразність і сценічну доцільність. Саме таку триєдність

вокальної організації описують К. Райлі [182], Е. Віхман [216] та К. Маккеррас [159] у дослідженнях китайського музичного театру.

Тембровий ідеал *Jingju* та споріднених жанрів зазвичай тяжіє до світлого, відкритого, інколи дещо прямого звучання з активною участю переднього резонансного комплексу. Таку характеристику тембрової моделі китайського театрального співу подають А. Гудаму [1] та Фредерік Лау [145], підкреслюючи її функціональний зв'язок із дикційною чіткістю.

Подібний тип тембру зумовлений не браком технічної досконалості, а художньо-функціональною необхідністю: він забезпечує максимальну розбірливість тексту, чіткість словесного жесту та стабільність тональних відмінностей. На це вказують дослідження Грегга і Шерера [132], Лі Міна та Чхве Йона [151], а також роботи автора дослідження Лі Дешуна [50], присвячені китайській вокальній фонетиці.

Водночас у різних регіональних традиціях ці параметри можуть модифікуватися – посилюватися носовий компонент, змінюватися співвідношення грудної та головної резонансності, переважати певні змішані режими фонації. Однак, як зазначають Джонатан Сток [195] та Стівен Джонс [138], сам принцип залежності вокальної техніки від мовно-інтонаційної моделі залишається незмінним.

У китайській вокальній культурі фонема і склад виступають не лише мовними одиницями, а й важливими елементами акустико-виконавської організації співу. В. Гіголаєва-Юрченко [21; 22] підкреслює, що у китайській співочій традиції артикуляційна структура складу безпосередньо впливає на формування вокального звучання; подібну позицію підтримує і О. Матюшенко-Матвійчук [58], наголошуючи на необхідності врахування фонетичних параметрів у педагогіці співу. Відповідно техніка вокального виконання вибудовується навколо артикуляційних механізмів мовлення, а не всупереч їм.

Для вокаліста принципово важливо, як зазначає Джоан Волл [210], зберігати стабільну конфігурацію голосного без надмірної деформації та

уникати редукції фіналей. На необхідності точного контролю переходу від приголосного до вокального ядра акцентують Дж. Грегг і К. Шерер [132], тоді як автор дослідження [50] пов'язує цю вимогу із забезпеченням слухової впізнаваності тонів у русі мелодії.

У межах фонетичного методу вокальної педагогіки, фонема розглядається як своєрідний механізм запуску та стабілізації звукового процесу. Подібну думку розвиває Н. Данильчук [32], а О. Матюшенко-Матвійчук [58] підкреслює коригувальну функцію фонему у процесі формування вокальної техніки.

З позицій вокальної акустики, як показує Й. Сундберг [198], голосний виступає основним носієм резонансної енергії, тоді як приголосний формує артикуляційний імпульс, що окреслює межі слова. Розвиваючи цю тезу, М. Дейм [123] підкреслює його роль у формуванні ясності дикції, а Дж. Вулф, М. Гарньє і Дж. Сміт [218] демонструють, як артикуляційні параметри впливають на спектральну структуру співочого звука.

У європейській оперній традиції допускається певний ступінь узагальнення голосних задля підтримання формантної стабільності. Цю практику аналізують М. Карлссон і Й. Сундберг [113], а І. Тітце [203] розглядає її як один із механізмів забезпечення сценічної проєкції. Разом із тим Й. Сундберг [199] наголошує, що подібна акустична оптимізація може впливати на мовну диференціацію голосних.

На відміну від європейської традиції, у китайському вокальному репертуарі, як підкреслюють Дж. Грегг і К. Шерер [132], надмірне вирівнювання голосних призводить до втрати фонемної контрастності. Дж. Волл [210] пов'язує це з можливим зниженням зрозумілості тексту, тоді як автор дослідження [50] підкреслює ризик втрати смислової точності.

Через це китайська техніка співу, як зазначає А. Гудаму [1], вимагає більш тонкого балансу між акустичною оптимізацією і артикуляційною диференціацією. Подібну думку висловлює Юй Сінья [96], підкреслюючи роль інтонаційних нюансів у збереженні мовної структури. У спільних дослідженнях

В. Гіголаєва-Юрченко і Лі Дешун [24] також наголошують на необхідності поєднання акустичної ефективності з фонетичною точністю.

Саме з цієї причини у китайському співі особливого значення набувають мікродинаміка та мікроінтонація. Лі Мін і Чхве Йон [151] показують, що впізнаваність тону залежить не лише від абсолютної висоти, а й від характеру входження у звук. Юй Сінъя [96] підкреслює роль внутрішнього інтонаційного руху, тоді як Лі Дешун [50] звертає увагу на тонкі динамічні акценти і взаємодію атаки та стабілізації.

Отже, тон у китайській вокальній практиці реалізується не як схематична висотна формула, а як комплексна виконавська дія. У цьому аспекті, як зазначає О. Бойко [10], китайська вокальна техніка виявляє особливу чутливість до найменших артикуляційно-акустичних відхилень. Подібний висновок підтверджує і Лі Мін [52], а В. Гіголаєва-Юрченко [21] розглядає цю чутливість як одну з ключових ознак китайської вокально-фонетичної традиції.

Новий історичний етап у розвитку китайської вокальної техніки пов'язаний із ХХ століттям, коли професіоналізація музичної освіти та активізація міжкультурних контактів спричинили інтенсивну взаємодію з європейською академічною традицією. На це звертає увагу Ван І [13], тоді як Сун Яньїн [73] розглядає ці процеси у зв'язку зі становленням сучасної системи музичної освіти. Значення культурного обміну для трансформації вокальної практики підкреслює і А. Гудаму [1].

У цей період у китайську виконавську практику поступово інтегруються принципи *bel canto*: оперте дихання, протяжна кантиленна фраза, резонансна стабілізація, ширший динамічний діапазон, орієнтація на сценічну проєкцію та керованість тембру. Запровадження цих принципів суттєво вплинуло на вокальну підготовку, сприяло формуванню сучасної академічної школи та розширило виражальні можливості голосу. На це вказують Сай Тан і Людмила Усова [76], тоді як Цзяін Ян [100] пов'язує цей процес із модернізацією

китайської вокальної освіти. Про трансформацію виконавської моделі китайського академічного співу також пише Ці Мінвей [81].

Водночас інтеграція європейської вокальної системи не була простим перенесенням технічних норм. Чжао Юаньжень [114] наголошує, що фонологічна система китайської мови з її складоцентричною структурою та тональною семантикою має власну інтонаційну логіку. Цю тезу розвиває Юй Сінья [95; 96], підкреслюючи необхідність адаптації європейських технічних принципів до мовної природи китайського тексту.

Водночас традиція *bel canto*, сформована в італійському мовно-естетичному середовищі, тяжіє до плавної кантиленності, округленості звучання, м'яких регістрових переходів і певної тембрової уніфікації голосних. Для китайського вокального тексту надмірне узагальнення голосних може знижувати фонемну контрастність і, відповідно, смислову точність. У зв'язку з цим сучасне китайське академічне вокальне мистецтво сформувалося як синтетична система, у якій європейська технічна модель поєднується з національною мовно-інтонаційною основою.

Європейська технічна система забезпечила китайському співу більшу силу голосу, регістрову збалансованість і сценічну ефективність. Водночас, як зазначає Ван І [13], мовна структура китайського тексту зберегла пріоритет словесної виразності. Цю позицію підтримує Юй Сінья [96], тоді як Чжоу Ї [85] підкреслює важливість збереження мовної інтонаційності у сучасній виконавській практиці.

У результаті сформувалася модель академічного співу, у якій *bel canto* виступає ефективним технічним інструментом, але його застосування постійно узгоджується з вимогами китайської фонетики, стилю та словесної семантики.

З погляду сучасної вокальної науки цей синтез є цілком закономірним. Теорія співочого голосу, розроблена у працях Й. Сундберга [198; 199], І. Тітце [203], М. Дейм [123], а також інших дослідників вокальної акустики, підкреслює значення резонансної стабілізації, налаштування формантних зон,

оптимізації взаємодії джерела і фільтра, а також ролі формантного вирівнювання для сценічної проникності голосу.

У європейській оперній практиці, як зазначають Г. Карлссон і Й. Сундберг [113], така оптимізація часто передбачає модифікацію голосних, певне згладжування артикуляційних контурів і підпорядкування фонетичної конкретики завданню акустичної ефективності.

Проте в китайському вокальному контексті саме тут постає принципове обмеження. Надмірна темброва уніфікація, занадто жорстке формантне вирівнювання або редуційний тип вокалізації можуть вступати в суперечність із потребою зберігати точну структуру складу. На це звертають увагу С. Грегг і К. Шерер [132], К. Волл [210], а також китайські дослідники [50; 87; 95], підкреслюючи особливу роль складоцентричної організації мови у вокальному інтонуванні. Згладжування фіналей, надмірне затемнення голосних, усереднення різних артикуляційних позицій і орієнтація виключно на акустичну масивність звуку можуть призводити до зниження розбірливості слова і послаблення тональної диференціації, про що пишуть В. Гіголаєва-Юрченко [21] та Юй Сінья [95].

Дослідження зрозумілості голосних у класичному співі, а також праці з акустики вокального резонансу, зокрема С. Грегга і К. Шерера [132], Й. Сундберга [198], Дж. Вулфа, М. Гарньє та Дж. Сміта [218], переконливо демонструють, що акустична вираженість не завжди збігається з фонетичною читабельністю. Для китайської вокальної культури цей конфлікт є особливо відчутним. Саме тому, як підкреслюють А. Гудаму [1], Юй Сінья [96] та інші сучасні китайські дослідники [112], академічна вокальна техніка Китаю формується як система компромісу: з одного боку, вона використовує ресурси *bel canto* для стабілізації й професіоналізації голосу, з іншого — не може жертвувати мовно-фонологічною точністю. У цьому, на думку Сай Тан та О. Усової [76] й Ці Мінвея [81], полягає одна з найхарактерніших ознак китайської вокальної школи новітнього часу.

Найбільш виразно ця адаптаційна логіка проявляється у сфері камерно-вокальної музики, де умови виконання дозволяють поєднати академічну технічну опору з тонкою артикуляційно-інтонаційною роботою. Як зазначають Хань Кай [79] і Лін Чжу [89], камерний жанр створює особливий простір для точного поєднання музичної інтонації та мовної структури. Дійсно, на відміну від оперної сцени, де вимоги великого залу, оркестрового балансу та масштабної проєкції часто стимулюють посилену темброву уніфікацію, пісня орієнтована на нюанс, мікроінтонаційну пластичність, словесну деталізацію та семантичну точність.

Китайська пісня XX – XXI століть формувалася на перетині європейської моделі *Lied* і національної просодично-тональної організації китайського тексту, про що пишуть Ден Кайюань [33] та Лін Чжу [89]. У результаті виникає особлива інтонаційна логіка, за якої музична мелодика постає художнім продовженням мовної інтонації.

Фразування в такому репертуарі не може будуватися лише за принципами суто музичної симетрії: воно мусить враховувати межі складу, напрям тонального руху, значущість окремих ієрогліфічних одиниць і синтаксичну структуру поетичного тексту. Саме тому камерно-вокальний жанр стає своєрідною лабораторією найточнішого синтезу слова і вокальної техніки.

Важливо й те, що камерне виконання дає можливість зберігати більш природну пластичність мовлення. Тут немає потреби настільки активно жертвувати артикуляційною деталлю заради далекої проєкції. Отже, саме камерний репертуар є найбільш сприятливим для збереження тональної семантики, складової сегментації та індивідуалізованого смислового жесту). Тому в дослідженнях китайської камерної музики, так часто підкреслюється значення дикційної дисципліни, мікродинамічних акцентів, уважного поводження з фіналами та мовною ритмо-інтонаційною організацією.

Узагальнюючи історико-стильову панораму, доцільно виокремити три базові моделі техніки співу в межах китайської вокальної культури.

Перша – національно-традиційна, сформована в народних, театральних і регіонально-сценічних жанрах. Як зазначають М. Райлі [182] та Р. Джонс [138], для неї характерні артикуляційна домінанта, висока залежність звуковедення від структури слова, світлий або відкритий тембр, менша орієнтація на формантну уніфікацію і більша увага до словесної виразності та інтонаційної гнучкості.

Друга модель – оперно-академічна, що виникла внаслідок засвоєння європейської школи *bel canto* і базується на оперному диханні, резонансній стабілізації, регістровій злагодженості, протяжній кантилені, розширеному динамічному діапазоні та сценічній проєкції. Проте, як підкреслюють Сун Яньїн [73] і А. Гудаму [1], у китайських умовах ця модель ніколи не функціонує в чистому вигляді, а постійно взаємодіє з вимогами національної мови.

Третя модель – камерно-вокальна (синтетична). Саме вона, за спостереженнями за даними джерел [44; 50; 89], найбільш повно репрезентує сучасну тенденцію інтеграції, оскільки поєднує ресурси академічної техніки з необхідністю зберігати тональну семантику, складову сегментацію, орфоепічну ясність і мікроінтонаційну пластичність. У цій моделі техніка стає максимально гнучкою й контекстуальною, а її головною ознакою є здатність утримувати рівновагу між акустичною повнотою звучання і мовною достовірністю.

Отже, техніка співу у вокальних традиціях китайської музичної культури є складною історично сформованою системою, у якій мовна фонологія, музична інтонація, темброво-резонансна організація та стильова норма утворюють єдиний механізм виконавської координації. Її своєрідність полягає в тому, що вона формується не навколо абстрактного ідеалу красивого звука, а навколо здатності голосу художньо реалізувати слово як фонологічно, інтонаційно та семантично визначену одиницю.

Саме тому китайська вокальна техніка не може бути адекватно описана лише в категоріях дихання, опори або резонансу. Вона потребує врахування складоцентричної організації мови, ролі тону, функції ініціалі та фіналі,

особливостей ієрогліфічного мислення, історичних канонів національної сценічної культури та процесів міжкультурної адаптації.

У традиційних жанрах ця техніка реалізується як безпосереднє продовження мовно-декламаційної природи співу; в академічному мистецтві – як адаптований синтез національної фонетичної основи з ресурсами *bel canto*; у камерно-вокальній музиці – як найтонша форма рівноваги між словом і звуком.

Таким чином, китайська вокальна школа демонструє особливий тип виконавської раціональності: вона поєднує вимогу фонологічної точності та тональної семантики зі зростаючими можливостями професійної академічної техніки, не втрачаючи національної інтонаційної ідентичності. Саме ця інтеграція мовного, музичного й акустичного начал забезпечує не лише історичну тяглість китайської вокальної культури, а й її здатність активно входити в сучасний глобальний художній простір.

Висновки до розділу 2

У розділі здійснено комплексне дослідження вокально-фонетичної природи китайської мови в контексті академічного співу. Встановлено, що фонологічна організація китайської мови є не зовнішнім щодо співу мовним чинником, а однією з визначальних основ вокального інтонування, артикуляційної техніки, тембрового оформлення звука та виконавської інтерпретації. Китайська мова, належачи до тональних мов, формує особливий тип взаємодії слова і мелодії, у якому висотний параметр виконує не лише просодичну, а й смислорозрізнявальну функцію. Саме тому у вокальному виконанні тон постає як активний компонент інтонаційної організації співу, а співвідношення мовного і музичного начал набуває принципово координованого характеру.

З'ясовано, що базовою фонологічною одиницею китайської мови є склад, який характеризується структурною завершеністю та функціонує як цілісна

інтонаційно-артикуляційна мікросистема. Трикомпонентна модель складу – ініціаль, фіналь і тон – визначає не лише мовну, а й вокальну логіку роботи зі словом. Ініціаль формує характер артикуляційного входу у звук, фіналь виконує функцію резонансного ядра та тембрової опори, а тон задає інтонаційний вектор і забезпечує смислову впізнаваність складу. Це дало підстави розглядати фонологічну структуру китайського слова як базу вокальної артикуляції та один із головних чинників організації співочого звуку.

Доведено, що у китайському академічному співі взаємодія мовної та музичної інтонації реалізується як координація двох автономних, але взаємопов'язаних висотних систем – лексико-фонологічної та музично-композиційної. У межах дослідження цей механізм окреслено як принцип подвійного кодування висоти. Його сутність полягає в тому, що висота звуку у співі одночасно виконує музично-драматургічну й фонологічно-смислову функції. Унаслідок цього вокальна техніка китайського репертуару не може зводитися до суто акустично доцільного звукоутворення, а повинна забезпечувати збереження мовної зрозумілості, фонетичної точності та інтонаційної достовірності слова.

Під час аналізу встановлено, що китайське вокальне інтонування ґрунтується на складоцентричній моделі музичного мислення, у межах якої кожен склад функціонує як окремий інтонаційний імпульс і локальний смисловий центр. Це суттєво відрізняє китайську камерно-вокальну традицію від європейської фразоцентричної моделі, де провідною одиницею виступає велика вокальна фраза. Відсутність редукції голосних, просодична завершеність складу, значущість фіналей і носових завершень, а також підвищена роль дикції зумовлюють специфічний характер китайського *legato*, яке поєднує кантиленну безперервність із чіткою фонологічною членованістю тексту.

На підставі авторського вокально-фонетичного аналізу виконання зразків китайської камерно-вокальної музики виокремлено три основні моделі взаємодії мовної та музичної інтонації: ізоморфну, адаптаційну та

модифікаційну. Ізоморфна модель виявляється у творах, де музична мелодика максимально наближена до природної інтонації мовлення; адаптаційна – у зразках, де збіг мовного тону й мелодичного контуру забезпечується через артикуляційні, динамічні, ритмічні та темброві засоби; модифікаційна – у випадках, коли музична логіка частково переорганізовує природний тональний контур слова, не усуваючи його смислорозрізнявальної функції. Така типологія дала змогу точніше описати механізми взаємодії слова й мелодії в китайському вокальному мистецтві та конкретизувати особливості виконавського інтонування у різних жанрових і стильових ситуаціях.

Аналіз художніх пісень Хуан Цзи, Чжао Юаньжєня, Лю Сюєаня, Цін Чжу, а також народної пісні «Квітка жасмину» засвідчив, що китайська камерно-вокальна музика XX – XXI століть формувалася на перетині національної мовно-фонетичної основи й європейської моделі камерної пісні. У цьому репертуарі мелодика виступає не як автономна від слова структура, а як художньо організоване продовження мовної інтонації. Це зумовлює особливу роль дикції, мікроінтонаційної пластики, тембрової диференціації складів і делікатного поводження з фіналами. Встановлено, що саме камерний жанр є найбільш сприятливим середовищем для точного поєднання академічної вокальної техніки з вимогами китайської мовної фонетики.

Порівняльний аналіз китайського вокального репертуару з європейською камерно-вокальною традицією показав, що китайська й європейська моделі співвідношення мови та музики ґрунтуються на різних принципах. Якщо в європейській *Lied* музична фраза значною мірою визначає структуру вокальної декламації, то в китайській камерній пісні мелодична організація значною мірою коригується фонологічною структурою слова. Це дозволяє зробити висновок, що специфіка китайського академічного співу полягає не в протиставленні музичної та мовної інтонації, а в їх функціональному узгодженні.

У підрозділі, присвяченому вокальній техніці китайської співочої традиції, з'ясовано, що техніка співу в китайській музичній культурі постає як

історично сформована художньо-функціональна система, у якій мовна фонологія, інтонація, артикуляція, резонансна організація та стильова норма функціонують у нерозривній єдності. Доведено, що в китайській традиції дикція є не зовнішнім оформленням звука, а одним із базових механізмів його формування. Саме тому точність ініціалей, збереження фонологічної ідентичності фіналей, контроль мікроінтонаційного руху та чутливість до тональної семантики становлять невід'ємну частину вокальної техніки.

Водночас установлено, що сучасна китайська академічна вокальна школа сформувалася внаслідок активної взаємодії з європейською системою *bel canto*. Інтеграція оперного дихання, резонансної стабілізації, регістрової збалансованості, широкої кантিলени й сценічної проєкції істотно розширила технічні можливості китайського співу. Однак цей процес не призвів до втрати національної своєрідності, оскільки європейська модель була адаптована до тональної, складоцентричної й артикуляційної специфіки китайської мови. Унаслідок цього сформувалася синтетична система виконавства, у якій академічна техніка узгоджується з вимогами мовної точності та фонологічної виразності.

Отже, вокально-фонетична природа китайської мови визначає фундаментальні засади китайського академічного співу – від способів інтонування й артикуляційної техніки до принципів фразування, тембрової організації та стильової достовірності виконавської інтерпретації. Фонологічна структура слова, тональна семантика, складоцентричність і специфіка китайської вокальної техніки утворюють цілісну систему, що забезпечує національну інтонаційну своєрідність китайського камерно-вокального мистецтва. Це дає підстави розглядати китайський академічний спів як особливу художню модель, у якій мовне, музичне та акустичне начала перебувають у глибокій функціональній взаємодії.

РОЗДІЛ 3

МІЖКУЛЬТУРНА ВЗАЄМОДІЯ КИТАЙСЬКОЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ВОКАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНОМУ АКАДЕМІЧНОМУ СПІВІ

У сучасному музикознавстві проблема співвідношення традиційних принципів китайського звукобудування та західної академічної манери співу розглядається як один із ключових аспектів міжкультурної взаємодії у сфері вокального мистецтва. Упродовж XX – XXI століть китайська вокальна культура зазнала глибокої трансформації, пов'язаної з активним засвоєнням європейських вокально-педагогічних принципів, передусім системи *bel canto*, яка сформувалася в Італії та стала фундаментом академічної вокальної підготовки у світовому музичному просторі. Водночас китайська співоча традиція зберігає власні історично сформовані принципи звукоутворення, тісно пов'язані з мовною специфікою китайської мови, естетикою національної музики, театральною умовністю традиційної сцени та пріоритетом словесно-інтонаційної виразності

Актуальність розгляду цієї проблеми зумовлена тим, що сучасний академічний спів дедалі частіше функціонує в умовах міжкультурного виконавського обміну. Китайські співаки активно входять до європейського оперного й камерно-вокального репертуару, так само як європейські й, зокрема, українські виконавці звертаються до китайської вокальної музики.

У таких умовах вокальна традиція більше не може розглядатися як замкнена національна система: вона постає як відкрите художнє поле, у якому техніка, фонетика, стиль, інтонація й тембр перебувають у процесі постійного переосмислення. Саме тому зіставлення китайської вокальної культури та європейської школи *bel canto* має не лише історико-описове, а й методологічне значення, оскільки дозволяє виявити фундаментальні відмінності у способах організації співочого голосу, у співвідношенні мови й музики, у тембрових ідеалах, у педагогічних принципах та в інтерпретаційних моделях виконавства.

Історично китайська вокальна культура формувалася на основі традиційної музичної системи, у якій важливу роль відігравали народні пісенні практики, ритуальна музика, поетичне інтонування та різноманітні регіональні форми театрального мистецтва, зокрема китайська опера. У цих традиціях спів розглядався передусім як спосіб художнього вираження тексту, афекту й драматичного образу, а не як автономна вокально-акустична система. Саме тому провідними ознаками традиційного китайського співу стали чітка дикція, артикуляційна точність, інтонаційна пластичність, підвищена увага до складової структури слова та безпосередній зв'язок музичної інтонації з просодією мовлення. Оскільки висота тону в китайській мові виконує смислорозрізнявальну функцію, співак зобов'язаний зберігати інтонаційну точність кожного складу, координуючи музичну мелодію з лексичною структурою слова.

Водночас західна академічна вокальна школа, сформована у межах європейської традиції *bel canto*, ґрунтується на принципово іншому підході до організації співочого звуку. У центрі цієї системи перебуває ідея резонансно збалансованого, темброво насиченого, однорідного й акустично ефективного вокального звучання, що досягається завдяки тонкій координації дихання, фонації та резонансної роботи вокального тракту. Від початкових теоретичних праць Мануеля Гарсії [130] до сучасних досліджень вокальної науки [160; 165] західна академічна традиція послідовно осмислює спів як керований фізіологічно-акустичний процес, у межах якого темброва рівність, стабільність регістрів, дихальна опора й кантиленне звуковедення стають основою художньої якості вокалу.

Саме тому порівняння китайської та європейської вокальних традицій виявляє не просто різницю окремих технічних прийомів, а відмінність двох історично сформованих моделей співочого мислення. Китайська система тяжіє до мовно-інтонаційної виразності, до структурної ваги складу, до гнучкого й часто світлішого тембрового профілю, до пріоритету дикції як носія змісту.

Європейська ж академічна традиція орієнтована на кантиленність, акустичну універсальність, формантну стабільність і темброву однорідність у всьому діапазоні.

Проте сучасний етап розвитку вокального мистецтва показує, що ці дві моделі не залишаються ізольованими: між ними формується складний простір художнього синтезу, у межах якого китайська вокальна школа адаптує принципи *bel canto* до власної мовно-фонетичної та стильової основи, а європейська виконавська практика дедалі частіше зіштовхується з потребою осмислення китайського репертуару як самостійної інтонаційно-культурної системи.

Таким чином, дослідження взаємодії китайської та європейської вокальних традицій потребує комплексного розгляду історичних, виконавських і методичних аспектів формування співочого звукоутворення. У зв'язку з цим у розділі проаналізовано процес становлення китайської академічної вокальної школи в контексті діалогу з європейською системою *bel canto*, а також розглянуто естетичні та історичні передумови цієї взаємодії. Особливу увагу приділено порівняльному аналізу вокально-методичних принципів китайського співу та європейської *bel canto* традиції як двох різних, але взаємопов'язаних моделей організації співочого звука.

Крім того, розглянуто специфіку виконання китайського камерно-вокального репертуару європейськими співаками, для яких цей напрям лише поступово утверджується у виконавській практиці. У цьому контексті особливу увагу приділено виконавським труднощам, зумовленим фонетичною та тональною природою китайської мови, необхідністю поєднання мовної та музичної інтонації, а також відмінностями у принципах фразування, звуковедення й тембрової організації між китайською та європейською вокальними традиціями. Проаналізовано фонетичні й стилістичні бар'єри, що виникають у процесі інтерпретації китайських камерних пісень, а також педагогічні механізми їх подолання, пов'язані з фонетичною адаптацією,

інтонаційним моделюванням мовних тонів та формуванням нової виконавської міри, у якій поєднуються принципи академічної вокальної техніки та специфіка китайської мовно-інтонаційної системи.

3.1. Асиміляції академічних традицій європейської вокальної школи в китайському музичному мистецтві

Формування китайської академічної вокальної школи є складним і багаторівневим історико-культурним процесом, що розгортався у межах взаємодії традиційної музичної культури Китаю та європейської системи професійного вокального мистецтва. У сучасному музикознавстві, як зазначають дослідники [117; 168; 215] цей процес розглядається як один із найбільш показових прикладів міжкультурної інтеграції у сфері музичного мистецтва, у межах якої відбувалося поступове поєднання національної музичної традиції Китаю з принципами європейської академічної системи музичної освіти та вокальної педагогіки.

Водночас становлення китайської вокальної школи не можна трактувати як механічне перенесення технічних елементів європейського співу на китайський культурний ґрунт. Йдеться про складний процес трансформації художнього мислення, у межах якого переосмислювалися традиційний звуковий ідеал, педагогічні підходи до формування голосу, функція поетичного тексту та самі критерії естетично цінного вокального звучання.

Історичні витоки китайського вокального мистецтва сягають давніх філософських і музичних концепцій, сформованих у межах конфуціанської культурної традиції. У давньокитайській культурі музика розглядалася як важливий елемент морального виховання людини, гармонізації внутрішнього світу та впорядкування суспільного життя.

Як підкреслює Сюе Юн'у [214], у трактаті «Юе цзі» («Записки про музику»), що входить до конфуціанського канону «Лі цзі», музика тлумачиться

як засіб упорядкування емоційної сфери людини та формування соціальної рівноваги. У цьому контексті вокальне мистецтво сприймалося не лише як форма художнього вираження, а й як спосіб духовного самовираження та комунікації між людиною і світом.

Таке розуміння музики сформувало специфічну естетичну основу китайської вокальної культури, у якій особливу роль відіграють інтонаційна виразність, мовна артикуляція та органічний зв'язок музичного звучання з поетичним текстом.

Упродовж багатьох століть вокальне мистецтво Китаю розвивалося переважно в межах театральної та поетичної традиції. Центральне місце в цій системі посідали різноманітні оперні жанри, що виникли в різних регіонах країни. За даними джерел [144; 177; 193], серед них особливе значення мають кунцюй (昆曲, kūnqǔ), юецзюй (越剧, yuèjù), юецюй (粤曲, yuèqǔ) та пекінська опера – цзінцзюй (京剧, jīngjù), які сформували складну систему вокальної стилістики зі специфічними прийомами звуковидобування, характерною артикуляцією та особливою інтонаційною організацією музичного матеріалу.

Вокальна техніка китайської опери суттєво відрізняється від європейської академічної традиції: для неї характерні декламаційна природа інтонування, підкреслена артикуляційна чіткість, структурна роль складу, гнучкість тембрових переходів і використання специфічних звукових ефектів, що надають звучанню виразної стилістичної умовності. Важливою рисою китайської оперної традиції є також поєднання вокалу з пластичними елементами сценічної дії, що формує синтетичну структуру музично-театрального мистецтва.

Китайський вчений Пань Цзе [174] звертає увагу на те, що однією з фундаментальних особливостей китайської вокальної культури є її тісний зв'язок із мовною структурою. Варто зазначити, що китайська мова належить до тональних мов, у яких висота звука виконує смислорозрізнявальну функцію. Це означає, що інтонаційний контур складу безпосередньо впливає на значення

слова. Унаслідок цього вокальна інтонація у традиційній китайській музиці формується як продовження мовної декламації, а мелодичний контур вокальної фрази часто відображає тональну структуру слова, визначаючи характер музичного фразування, тип артикуляції та саму природу вокального звучання.

У традиційній китайській вокальній естетиці, як зазначає Лю Хун'юй [154] звук зазвичай характеризується більшою прозорістю, світлістю й гнучкістю тембру порівняно із західною академічною манерою співу. Такий тип звуковедення зумовлений прагненням до чіткої артикуляції тексту та досягнення природної мовної інтонації. Вокальна лінія часто наближається до декламаційного типу інтонування, де музична мелодія органічно поєднується з ритмом і просодією мови. Унаслідок цього формується специфічний звуковий ідеал, у якому провідними є ясність тембру, інтонаційна рухливість, гнучкість звуковедення та структурна значущість дикції.

На відміну від цього, європейська академічна вокальна традиція, яка стала активно впливати на китайське музичне мистецтво у XX столітті, сформувалася на основі принципів *bel canto*, що виникли в італійській оперній культурі XVII–XIX століть та стали фундаментом європейської вокальної педагогіки.

Bel canto, як система передбачає гармонійну координацію дихання, фонації та резонансної організації голосу, а також формування пластичної вокальної лінії, що характеризується плавністю *legato*, рівномірністю регістрів та акустичною насиченістю тембру. Однією з ключових характеристик цієї системи є принцип єдиного звука, тобто тембрової однорідності голосу в різних регістрах і на різних ділянках діапазону, що забезпечує стабільність вокального звучання та ефективну проєкцію голосу у великому концертному просторі.

У центрі західної академічної системи перебуває ідея резонансно збалансованого, темброво насиченого та стабільного вокального звучання. Основи цього підходу були сформульовані ще у працях Мануеля Гарсії [130],

який одним із перших систематизував фізіологічні принципи вокального звукоутворення та описав механізми роботи голосового апарату під час співу.

Подальший розвиток вокальної науки дозволив уточнити ці принципи з погляду акустики й фізіології голосу. Зокрема, дослідження І. Тітце [160; 203] показали, що співочий звук формується завдяки складній взаємодії аеродинамічних, м'язових та резонансних процесів, які забезпечують стабільність фонації та ефективне підсилення звука у вокальному тракті. Річард Міллер [165], узагальнюючи досвід європейської вокальної педагогіки, наголошував, що академічна техніка передбачає формування збалансованої взаємодії дихального опертя, фонаційної стабільності та резонансного налаштування, що дозволяє співакові створювати рівномірний, насичений і керований звук.

Водночас система *bel canto* сформувалася не лише як технічна модель вокального виконавства, а й як особливий звуковий ідеал, що ґрунтується на принципах кантиленності, тембрової однорідності та естетики «округленого» звучання. У межах цієї традиції класифікація голосів, особливо жіночих, відображає не тільки їхні акустико-технічні характеристики, а й усталені художньо-сценічні моделі, що визначають характер вокального звуковедення та інтонаційної виразності.

Так, колоратурне сопрано (Г. Доніцетті, Лючія – «*Il dolce suono*») у європейській оперній традиції асоціюється з ефірністю та віртуозністю вокального виконання. Цей тип голосу уособлює образ жіночності, пов'язаний із крихкістю, витонченістю та водночас демонстративною технічною майстерністю. Віртуозні пасажі й інтервальні стрибки на відкритих голосних [a] та [i] засвідчують не лише технічні можливості голосу, а й відображають культурний образ жінки як піднесеної, майже безтілесної істоти, чия привабливість полягає у легкості та прозорості звучання голосу.

Ліричне сопрано (В. Белліні, Норма – «*Casta diva*») репрезентує інший тип художнього ідеалу – образ ніжності, внутрішньої рівноваги та духовної

гармонії. Протяжні голосні [a] і [o], плавна кантиленна мелодика та м'яке звуковедення формують відчуття піднесеної емоційності й зосередженості. У цьому випадку голос набуває функції своєрідного посередника між людським і сакральним виміром, надаючи жіночому образу релігійно-поетичної піднесеності.

Драматичне сопрано (Дж. Верді, Леонора – «*Race, race mio Dio*») акцентує інший аспект вокальної виразності – силу емоційного переживання та глибину трагедійного змісту. Відкриті голосні у поєднанні з інтенсивною динамікою та широким діапазоном створюють образ жінки, яка переживає сильні внутрішні конфлікти і постає символом жертвності. У цьому амплуа жіночий голос перетворюється на засіб катарсичного емоційного впливу, а фонетичні характеристики звучання стають важливим носієм драматичного змісту.

Spinto-сопрано (Дж. Пуччіні, Тоска – «*Vissi d'arte*») поєднує ліричну м'якість із драматичною експресією. У цьому типі голосу кантиленна пластичність співу співіснує з емоційно насиченими кульмінаціями, формуючи образ жіночності, що об'єднує чуттєвість і силу. Така вокальна манера відображає подвійність жіночої природи, у якій делікатність і внутрішня рішучість постають взаємодоповнюючими рисами.

Таким чином, у кожному з представлених типів вокальна техніка безпосередньо пов'язана з певною моделлю звуковедення, специфікою фонетичної організації голосних та характером артикуляційної реалізації тексту, що визначає художню виразність вокального образу в межах белькантової естетики.

Тож, якщо для *bel canto* визначальними є темброва однорідність, кантиленність звуковедення та резонансна стабілізація, то в китайській оперній традиції більшої ваги набувають інші принципи вокальної організації – гнучка взаємодія співу й декламації, чітка складова артикуляція, функціональна роль приголосних і збереження інтонаційного контуру слова. Це зумовлено

передусім тональною природою китайської мови, у якій кожен склад має власну висотну конфігурацію та інтонаційний малюнок. Унаслідок цього вокальна інтонація у китайському музичному театрі формується як продовження мовної декламації, а голос виконує подвійну функцію – музичну й семантичну, одночасно передаючи мелодичний розвиток і зміст поетичного тексту.

У традиційній китайській оперній культурі фонетико-інтонаційна специфіка мови органічно поєднується з розгалуженою системою вокально-сценічних амплуа, що визначають характер звукоутворення, артикуляційні моделі та тип інтонаційної поведінки голосу.

Китайський музично-театральний канон передбачає чітку типологію ролей, у межах якої вокальна техніка, темброве забарвлення голосу, характер дикції й навіть спосіб формування складу безпосередньо залежать від сценічного образу персонажа. Саме тому у китайській оперній традиції вокальна манера не є універсальною, а формується як функціонально диференційована система, що відображає естетичні, психологічні та соціокультурні характеристики сценічного типу.

Особливо показовою у цьому контексті є система жіночих ролей *дань* (旦), яка репрезентує широкий спектр художніх моделей жіночого образу. У межах цієї системи сформувалися різні виконавські підтипи, кожен з яких має власні вокально-фонетичні та інтонаційно-темброві характеристики. Ці відмінності виявляються у засобах формування голосних, тембровій організації звука, ступені артикуляційної чіткості приголосних, типах інтонаційних рухів та загальній пластичності вокальної фрази.

Одним із найважливіших типів *дань* є *цін'ї* (青衣, qīngyī) – роль шляхетної, стриманої та внутрішньо гармонійної жінки, яка у китайській естетичній традиції символізує моральну чистоту, витонченість і духовну глибину. Цей сценічний тип передбачає особливу вокальну манеру, що характеризується плавністю інтонаційних ліній, стриманою динамікою та

підкресленою мелодичною протяжністю фраз. Голос у такій ролі набуває м'якого, округлого тембру, а артикуляція спрямована на збереження природної чистоти голосних фонем. Особливої ваги набувають голосні переднього ряду, зокрема [i] та [ü], які формують світле, прозоре звучання і водночас підтримують витончену кантиленність мелодики.

Подібні вокально-інтонаційні особливості яскраво виявляються, зокрема, у знаменитій опері Тан Сяньцзу «Павільйон півоній» (牡丹亭, «The Peony Pavilion»). У цьому творі лірична пластика вокальної мелодії поєднується з делікатною фонетичною організацією тексту, що створює ефект внутрішньої гармонії та психологічної зосередженості образу. Вокальна лінія тут формується як своєрідне продовження мовної декламації: мелодія розгортається плавно, з мінімальними різкими інтонаційними стрибками, а фонетична структура складів забезпечує стабільність тембрового звучання. Таким чином, спів у ролях цін'ї тяжіє до медитативної інтонаційної моделі, де вокальна фраза функціонує як акустично продовжений мовний жест.

Інший тип жіночого амплуа – хуа-дань (花旦, huadan) – уособлює образ молодой, жвавої та безпосередньої дівчини. На відміну від стриманої естетики цін'ї, ця роль передбачає більш динамічну та рухливу вокальну манеру. Інтонаційна організація співу тут вирізняється активнішим ритмічним пульсом, коротшими вокальними фразами та більш контрастними мелодичними переходами. Артикуляція набуває більшої чіткості й енергійності, а приголосні звуки вимовляються виразніше, створюючи відчуття живого сценічного діалогу.

Такі особливості можна простежити, наприклад, у творі Гао Ляня «Нефритова шпилька» (玉簪记, «The Jade Hairpin»). У цій опері вокальна манера хуа-дань відзначається яскравою інтонаційною мобільністю: мелодичні фрази часто мають коротку тривалість, а голосні формуються швидко й чітко, що сприяє створенню ефекту грайливості та сценічної легкості. У результаті

виникає особливий тип вокальної експресії, де фонетична структура мови стає основою для ритмічної та інтонаційної динаміки співу.

Ще одним важливим різновидом дань є дао-ма-дань (刀马旦, daomadan) – тип героїчної жіночої ролі, пов'язаний із образом воїна або полководця. Цей сценічний архетип передбачає принципово інший характер вокального звучання. Якщо у ролях цін'ї переважає лірична плавність, а у хуа-дань – інтонаційна рухливість, то у дао-ма-дань домінує енергійна, драматично напружена вокальна манера. Звукоутворення набуває більшої сили та чіткості, приголосні артикуляції стають акцентованими, а інтонаційні жести – більш різкими та експресивними.

Подібна вокальна модель реалізується, зокрема, у постановках опери «Жінки-полководці родини Ян» (杨门女将, «*The Female Generals of the Yang Family*»). У цьому творі вокальна партія поєднує спів із елементами сценічної дії, що потребує особливої артикуляційної чіткості й ритмічної енергії. Голос у такій ролі набуває більш металевого тембрового забарвлення, а інтонаційні рухи часто мають характер коротких, акцентованих вигуків, які підсилюють драматичну напругу сценічного образу.

Таким чином, система дань-ролей демонструє надзвичайну різноманітність вокально-інтонаційних моделей, що відображають різні культурні уявлення про жіночність у китайській традиції. У межах цієї системи жіночий голос може втілювати шляхетність і внутрішню гармонію, юнацьку грайливість, драматичну енергію або героїчну рішучість. Кожен із цих образів має власну фонетичну та інтонаційну структуру, що безпосередньо визначає характер вокального звучання.

Важливо підкреслити, що така диференціація ролей формує принципово іншу модель вокальної естетики порівняно з європейською традицією *bel canto*.

У класичній європейській оперній школі жіночий голос зазвичай орієнтується на узагальнений ідеал тембрової краси, рівномірності регістрів та кантиленної плавності мелодичної лінії. Хоча сценічні амплуа також

передбачають певні стилістичні відмінності, сама вокальна техніка прагне до уніфікованого акустичного стандарту.

Натомість у китайській оперній традиції вокальна манера значно тісніше пов'язана з мовною природою співу та сценічною типологією ролей. Артикуляційна організація звуку, характер інтонаційних рухів і навіть темброві параметри голосу змінюються залежно від драматургічного образу персонажа. У результаті формується більш варіативна артикуляційно-інтонаційна палітра вокального звучання, у якій мовна фонетика виступає не лише засобом передачі тексту, а й одним із ключових чинників формування художнього образу.

Саме тому китайська оперна практика демонструє особливу модель вокального мистецтва, де співочий голос функціонує як складний синтез мовної інтонації, музичної мелодики та сценічної експресії. У цій системі вокальна фонетика набуває не лише технічного, а й естетичного значення, визначаючи специфіку звукової організації китайського музичного театру та його своєрідність у світовому контексті вокального мистецтва.

Новий етап розвитку китайського вокального мистецтва та початок інтеграції європейських вокальних традицій у китайську музичну культуру пов'язаний із масштабними соціокультурними реформами початку XX століття. Після падіння імперії Цін та утворення Китайської Республіки розпочався процес модернізації культурної системи країни. У цей період Китай активно відкривається до світової культури, що сприяє розвитку нових освітніх інституцій та формуванню сучасної системи музичної освіти. Одним із найважливіших центрів цього процесу стала Шанхайська консерваторія музики, яка, за спостереженням Грен'є Борель [133], відіграла ключову роль у становленні академічної системи музичної освіти у Китаї. Саме тут було сформовано нову модель вокальної підготовки, що поєднувала європейські педагогічні принципи з національною музичною традицією.

На наступному етапі розвитку китайського вокального мистецтва інтеграція європейських традицій сприяла формуванню нової виконавської

практики, у межах якої дедалі виразніше проявляється взаємодія двох вокальних систем. Як зазначають Ван Юйхе [215], М. Сеффл [117] та Міттлер [169], модернізація китайської музичної освіти у XX столітті супроводжувалася активним включенням європейського оперного й камерно-вокального репертуару до навчальних програм консерваторій. Студенти почали систематично вивчати твори італійських, німецьких і французьких композиторів, що сприяло формуванню нового типу виконавської культури.

Паралельно китайські педагоги активно досліджували можливості адаптації європейської вокальної техніки до фонетичних особливостей китайської мови та її тональної інтонації. Однією з найбільш складних проблем у цьому процесі, як підкреслює Пань Цзе [174], стала необхідність узгодження принципів *bel canto* з тональною природою китайської мови. Європейська мелодична система не враховує тональну структуру слова, тоді як у китайській мові інтонаційний контур складу визначає семантичне значення мовного висловлювання. У зв'язку з цим китайські педагоги розробляли спеціальні методичні підходи, що дозволяли зберігати тональну структуру слова під час виконання вокальних творів. Такі підходи передбачають точну артикуляцію складів, контроль інтонаційної організації вокальної фрази та використання гнучкої вокальної техніки.

Подальший розвиток китайської академічної вокальної школи був пов'язаний із розширенням міжнародних культурних контактів. У другій половині XX століття китайські вокалісти почали активно навчатися у європейських та американських музичних академіях, що сприяло поширенню принципів академічного співу у китайській музичній освіті та формуванню нового покоління виконавців, здатних працювати у різних музичних традиціях. У світовому музично-виконавському просторі сьогодення китайські вокалісти активно виступають на провідних оперних сценах світу.

Серед сучасних китайських виконавців особливе місце посідають (дивись додаток Г):

– тенор Ши Іцзе (石倚洁), який здобув міжнародне визнання завдяки виконанню партій у операх Дж. Россіні та репертуарі *bel canto* (https://sin80.com/en/artist/shi-yijie?utm_source=chatgpt.com);

– баритон Ляо Чан'юн (廖昌永) – лауреат престижних міжнародних вокальних конкурсів *Operalia*, *Toulouse ma Queen Sonja*, а також президент Шанхайської консерваторії музики (https://en.wikipedia.org/wiki/Liao_Changyong?utm_source=chatgpt.com);

– китайське драматичне сопрано Хе Хуей (和慧), яка виступає на провідних оперних сценах світу (зокрема *La Scala*, *Metropolitan Opera* та *Paris Opera*) і відома інтерпретаціями партій у творах Дж. Верді та Дж. Пуччіні (https://www.salzburgerfestspiele.at/en/a/hui-he?utm_source=chatgpt.com).

Творчість представлених виконавців демонструє високий рівень вокальної техніки та глибоке опанування європейського оперного стилю. Водночас у їхніх інтерпретаціях зберігаються характерні риси китайської вокальної культури, що проявляються у тонкій роботі з інтонацією, артикуляцією тексту та мовно-інтонаційною чутливістю.

Попри очевидні відмінності між традиційним китайським співом і західною академічною манерою, сучасні дослідження, зокрема праці Ліцзя Лю [2 та Пань Цзе [174], засвідчують, що їхня взаємодія не має характеру прямої опозиції. Навпаки, у сучасній китайській вокальній практиці відбувається активний процес інтеграції цих двох традицій, у межах якого виконавці й педагоги прагнуть поєднати технічні принципи *bel canto* з національною вокальною естетикою. У результаті формується синтетична модель вокального виконання, що особливо виразно проявляється у жанрі китайської художньої пісні та сучасній академічній вокальній музиці, де, за спостереженням Ліцзя Лю [152], європейські технічні засади поєднуються з інтонаційними особливостями китайської мови. Подібні тенденції простежуються і в сучасній вокальній педагогіці Китаю, де, як підкреслює Пань Цзе [174], ефективна підготовка співаків передбачає не механічне копіювання європейської техніки, а її гнучку

адаптацію до мовних і культурних особливостей китайського вокального мистецтва.

Саме в цьому контексті набуває поширення модель так званого *Chinese bel canto*, яка, за спостереженням П. Роксілла та В. Премананди [183], передбачає поєднання національної вокальної традиції з технічними принципами західної школи співу. У межах цієї моделі зберігається характерна для китайської музики інтонаційна гнучкість і мовна виразність, проте водночас використовується система дихальної опори, резонансного налаштування та регістрового балансу, властива європейському академічному співу.

Опанування китайськими виконавцями техніки *bel canto* передбачає засвоєння дихальної опори, кантиленного *legato*, регістрового вирівнювання та резонансної збалансованості, однак така адаптація не може бути механічною, оскільки вона має узгоджуватися з фонетичною природою китайської мови.

Водночас звернення європейських співаків до китайського репертуару виявляє інші виконавські пріоритети: необхідність точнішої складової дикції, уважнішого ставлення до тональної організації мовлення, більшої артикуляційної гнучкості та чутливості до мовно-інтонаційної семантики. У результаті формується синтетична модель вокального мислення, у якій поєднуються резонансно-технічні принципи західної школи та фонетико-інтонаційна конкретність китайської традиції.

Таким чином, взаємодія китайської та західної вокальних традицій формує новий тип виконавської культури, який поєднує різні принципи звукобудування та художнього мислення. Китайська академічна вокальна школа є результатом складного процесу міжкультурної інтеграції, у межах якого не лише засвоювалися технічні ресурси *bel canto*, а й переосмислювалася сама природа вокального звуку в умовах іншої мовної системи. Якщо європейська модель тяжіє до тембрової цілісності, плавності звуковедення та естетично унормованого звучання, то китайська – до більшої варіативності

артикуляційних, інтонаційних і тембрових стратегій, безпосередньо пов'язаних із мовною природою вокалу. Саме в зоні перетину цих традицій виникають нові виконавські підходи, що розширюють уявлення про можливості сучасного академічного співу та визначають унікальність сучасної китайської вокальної школи у глобальному музичному просторі.

3.2. Особливості адаптації мовно-фонетичної специфіки китайської мови до європейських принципів *bel canto*

Сучасний етап розвитку вокального мистецтва характеризується активним міжкультурним діалогом, у межах якого різні національні співочі традиції дедалі частіше взаємодіють і взаємно впливають одна на одну. У цьому процесі особливого значення набуває порівняння європейської академічної вокальної школи *bel canto* та китайської вокальної культури, які сформувалися в різних історичних, мовних та естетичних умовах, але в сучасному мистецькому просторі дедалі активніше входять у взаємодію. Таке порівняння має не лише історико-описовий характер, а й важливе методологічне значення, оскільки дозволяє виявити принципові відмінності у способах організації співочого голосу, у взаємодії мови й музики, а також у педагогічних принципах формування вокальної техніки.

Європейська традиція *bel canto*, яка сформувалася в Італії у XVII–XIX століттях, стала однією з найвпливовіших моделей академічного співу у світовій музичній культурі. У центрі цієї традиції перебуває ідея краси звука, його плавності, рівності, тембрової цілісності та акустичної стабільності. Вокальна техніка *bel canto* ґрунтується на кількох фундаментальних принципах: кантиленному звуковеденні, керованій дихальній опорі, резонансній збалансованості голосу, рівності регістрів і чіткій, але водночас пластичній артикуляції. Саме ці параметри формують цілісну систему вокального

виховання, яка протягом кількох століть залишалася основою європейської вокальної педагогіки.

Кантилена, що є одним із центральних понять у системі *bel canto*, визначає характер вокальної фрази як безперервної мелодичної лінії, у якій звук розгортається плавно й природно. У такій моделі співу голос повинен зберігати темброву однорідність у всіх регістрах і ділянках діапазону, а артикуляція не повинна руйнувати цілісність звукової тканини. Саме тому у вокальній техніці *bel canto* велика увага приділяється роботі з голосними звуками, які формують основний резонансний каркас співу. Голосні повинні бути відкритими, стабільними й резонансно повноцінними, оскільки саме вони забезпечують темброву насиченість і акустичну проєкцію голосу. Приголосні ж виконують функцію коротких артикуляційних імпульсів, які мають бути чіткими, але не надто різкими, щоб не порушувати плавність звуковедення.

З акустичного погляду така модель співу пов'язана з оптимізацією резонансної системи вокального тракту. Дослідження вокальної акустики [198; 205], показують, що характерною особливістю академічного співу є формування так званого співочого форманта – спектрального максимуму в області приблизно 2500–3000 Гц, який забезпечує здатність голосу звучати над оркестровою фактурою. Цей ефект досягається завдяки специфічній конфігурації вокального тракту, що включає стабільне положення гортані, підняте м'яке піднебіння та оптимальну артикуляційну позицію голосних. Саме тому, як підкреслює Р. Міллер [164], у *bel canto* велике значення має резонансна стабільність звука, а також здатність голосу зберігати темброву однорідність у різних регістрах. Формування такої акустичної структури голосу безпосередньо пов'язане з правильним диханням.

У європейській вокальній традиції дихальна опора розглядається як основа звукоутворення, оскільки стабільний підкладковий тиск забезпечує ефективну роботу голосових складок і темброву рівність звучання. Дихання виконує не лише фізіологічну функцію, а й організує музичну фразу,

визначаючи її протяжність, динаміку та інтонаційну структуру. З цієї причини у вокальній педагогіці значна увага приділяється розвитку контрольованого повітряного потоку, що дає змогу співакові керувати звуком у продовж тривалих кантиленних фраз.

Як підкреслюють Чжао Юаньжень [109] та Сан Дуаньму [123], на відміну від європейської академічної традиції, китайський вокал формувався в межах іншої мовної та культурної системи. Китайська мова належить до тональних мов, у яких висота звука є важливим смислорозрізнявальним фактором. Це означає, що зміна висоти тону може призвести до зміни значення слова. У зв'язку з цим вокальна мелодія у китайській музичній традиції часто тісно пов'язана з мовною інтонацією. На відміну від європейської оперної традиції, де музична мелодія може вільно розвиватися незалежно від мовної структури, у китайському співі мелодична лінія нерідко співвідноситься з тональним контуром складу.

Ця особливість значною мірою визначає характер вокальної артикуляції. Китайський спів характеризується більшою чіткістю дикції та виразністю складів. Кожен склад у китайській мові має власну фонетичну та інтонаційну структуру, яка повинна зберігатися навіть у процесі музичного інтонування. Саме тому у китайській вокальній традиції дикція відіграє надзвичайно важливу роль, оскільки забезпечує не лише зрозумілість тексту, а й правильну передачу смислу.

У традиційних жанрах китайської музики, таких як *jingju* або *kunqu*, спів часто має рецитаційний характер. За спостереженням Х. Рис [178], вокальна мелодія тут нерідко побудована таким чином, щоб максимально відтворювати природну інтонацію мовлення. У результаті музична фраза може мати більш сегментовану структуру, ніж у європейській кантиленній традиції. У такій системі кожен склад набуває особливого значення, а артикуляційна точність стає важливим елементом художньої виразності.

Темброва організація голосу в китайській вокальній традиції також має специфічні риси. Якщо у *bel canto* тембр, а спостереженням Сундберга [198], прагне до максимальної однорідності, то в китайському співі він може бути більш варіативним. У традиційних китайських жанрах тембр часто пов'язаний із характером персонажа, типом сценічної ролі або жанровою умовністю. Наприклад, різні типи ролей у традиційній опері потребують різної тембрової якості голосу, що відображає драматичний характер образу. Формування тембру базується на активному використанні головного та носового резонаторів, що забезпечує дзвінке, пронизливе звучання, необхідне для сценічного виконання без застосування підсилювальної апаратури. Наприклад, у пекінській опері партії чоловічих і жіночих персонажів виконуються з використанням специфічного носового резонансу, який створює характерний тембральний ефект.

Техніка «біан ін» (变音) дозволяє створювати поступові зміни тембру від світлого, дзвінкого до більш насиченого, що додає вокальному виконанню гнучкості й драматизму. Як зазначає Лю Хун'юй [154], у кантонській опері ця техніка застосовується для відтворення емоційних змін персонажів, а важливим аспектом є контроль над вокальною проєкцією, що реалізується через керування діафрагмальним диханням та гортанним відкриттям. Артикуляційна пластика є невід'ємним складником китайського вокалу, адже значна кількість текстів має складну фонетичну структуру. Контрольований рух язика й губ сприяє чіткій вимові складних звукосполучень, що особливо актуально для тональної китайської мови. Використання мімічного вокалу, що включає виражену міміку та експресивну артикуляцію, відіграє помітну роль у передачі емоційного забарвлення. Наприклад, у ролях жінок-воїнів у пекінській опері вокалісти змінюють форму рота і напруженість м'язів обличчя для досягнення більш драматичного ефекту. Глісандо й портаменти, які широко застосовуються в китайських вокальних традиціях, забезпечують плавний перехід між звуками та створюють ефект легкості й мелодійності.

Дикція у китайському вокалі відзначається специфікою, зумовленою тональною природою китайської мови, що накладає додаткові вимоги як до носіїв мови, так і до європейських виконавців. Збереження правильного тонового контексту є обов'язковим навіть у мелодичному виконанні. Тому для досягнення виразного художнього ефекту виконання пісні потребує гнучких методів вимови, що досягаються шляхом ретельного контролю артикуляції. Важливою складовою інтерпретації також є робота з носовими голосними й приголосними, які підсилюють яскравість тембру й забезпечують розбірливість вокального матеріалу. Під час виконання пісні «Молі Хуа» вокалістам обов'язково потрібно ретельно контролювати якість носових приголосних, що надають особливої м'якості звучанню.

Сучасна китайська академічна вокальна школа значною мірою сформувалася під впливом європейської вокальної традиції. Починаючи з ХХ століття китайські музичні навчальні заклади активно впроваджували методики академічного співу, що базуються на принципах *bel canto*. У результаті сформувалася синтетична модель вокальної педагогіки, у якій поєднуються технічні принципи європейського співу та особливості китайської мовної інтонації. У цій моделі кантиленне звуковедення поєднується з чіткою дикцією та увагою до тональної структури мови. Китайські вокалісти активно використовують технічні принципи *bel canto*, зокрема контроль дихання, резонансну стабільність та рівність регістрів, але при цьому зберігають особливості національної вокальної естетики. У результаті формується новий тип вокального виконання, у якому поєднуються різні культурні традиції.

Важливим аспектом такого синтезу є взаємодія акустичних та фонетичних чинників. У процесі співу китайською мовою вокаліст повинен враховувати не лише резонансну організацію голосу, а й тональний контур слова. Це створює специфічну виконавську ситуацію, у якій співак змушений постійно балансувати між акустичною ефективністю звука та фонетичною точністю мовлення. Саме тому сучасна китайська система вокального навчання

дедалі більше орієнтується на розроблення спеціальних методик, які враховують особливості китайської мови та дозволяють адаптувати академічну техніку до мовно-інтонаційної специфіки репертуару.

Таким чином, порівняння *bel canto* та китайського вокалу демонструє, що ці дві системи мають різні історичні витоки, мовні передумови та естетичні принципи. Європейська традиція орієнтована на акустичну універсальність, формантну стабільність і темброву однорідність, тоді як китайська вокальна культура підкреслює важливість мовної інтонації, фонетичної точності та гнучкості тембрових переходів. Водночас у сучасній вокальній практиці ці системи дедалі частіше взаємодіють, формуючи нові синтетичні моделі вокального мистецтва.

Наведене зіставлення (див. додат. Б, табл. № 8) дає підстави стверджувати, що різниця між *bel canto* та китайським вокалом полягає не лише у зовнішніх акустичних характеристиках, а й у різних принципах співвідношення слова, інтонації та вокальної техніки. У європейській традиції техніка слова підпорядкована техніці звуку, тоді як у китайській системі саме слово часто виступає організуючим центром звукоутворення. Саме ця відмінність і визначає специфіку подальших міжкультурних виконавських адаптацій.

3.3. Специфіка виконання китайського камерно-вокального репертуару в сучасному культурному просторі

У сучасному мистецькому просторі міжкультурна взаємодія у сфері академічного співу дедалі виразніше виявляється у двох взаємопов'язаних, але водночас нерівномірно розвинених напрямках. Перший із них пов'язаний із виконанням європейського камерно-вокального репертуару китайськими співаками і на сьогодні вже є достатньо усталеним, інституційно підтриманим та широко представленим у концертній, конкурсній і освітній практиці. Другий

напрям — виконання китайського камерно-вокального репертуару європейськими виконавцями — лише поступово набуває поширення, залишаючись новішою, менш стабілізованою і значно менш освоєною сферою інтеркультурного виконавства. Саме ця асиметрія становить одну з найхарактерніших ознак сучасного вокального діалогу культур і потребує спеціального музикознавчого осмислення.

Йдеться не лише про розширення репертуарного кола чи технічне засвоєння іншомовного матеріалу. Насправді в обох випадках маємо справу зі складним процесом адаптації виконавської свідомості до іншої художньої системи, у межах якої змінюються параметри звукоутворення, принципи декламації, моделі інтонування, способи тембрового налаштування, естетика фразування та сама логіка співвідношення слова й музики. Проте якщо для китайських співаків входження в європейський репертуар уже значною мірою забезпечене інституційно — через систему академічної освіти, домінування *bel canto* у професійній підготовці та стали концертну традицію, — то для європейських виконавців, які звертаються до китайської камерної музики, цей шлях лише формується і значно частіше потребує індивідуальної ініціативи, експерименту, додаткової мовної підготовки та міждисциплінарного пошуку.

Актуальність такого розгляду зумовлена кількома взаємопов'язаними чинниками. Передусім камерно-вокальний жанр є особливо чутливим до якості мовно-інтонаційної реалізації, оскільки в ньому слово не лише супроводжує музику, а виступає її внутрішнім драматургічним осередком. На відміну від оперного репертуару, де масштаб сценічної дії, оркестрова фактура й зовнішня театральність можуть частково компенсувати мовні або стилістичні неточності, камерна музика передбачає підвищену відповідальність за інтелігібельність тексту, мікродинамічну гнучкість, нюансування фрази, органіку агогіки та відповідність тембрової міри жанровим нормам. Саме тому камерно-вокальний репертуар є особливо показовим матеріалом для дослідження міжкультурного виконавства.

Крім того, китайська вокальна школа, розвиваючись упродовж XX – XXI століть у постійному діалозі з європейською традицією, виробила складну модель інтеграції західної техніки *bel canto* та національних інтонаційно-фонетичних принципів. Саме тому сучасний китайський співак, звертаючись до творів Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Форте, Ф. Тості, А. Дюпарка, Р. Ана чи східноєвропейської камерної лірики, поринає у цей репертуар уже не як випадковий інтерпретатор, а як виконавець, професійно підготовлений до функціонування в західній академічній системі. Натомість для європейського співака звернення до китайської камерної художньої пісні ще переважно не має настільки ж усталеної педагогічної основи, а отже залишається простором новітнього освоєння.

У сучасній музикознавчій та культурологічній думці міжкультурне виконання дедалі частіше осмислюється не як пасивне запозичення готової художньої моделі, а як творча реконструкція стилю в іншому культурному середовищі. У цьому контексті продуктивною є етномузикологічна позиція Б. Неттла [171], який тлумачить музичні традиції як відкриті системи, здатні до трансформації в умовах міжкультурного контакту. Такий підхід дає підстави трактувати як виконання європейського камерного репертуару китайськими співаками, так і освоєння китайського вокального репертуару європейськими виконавцями не як пряме копіювання чужого зразка, а як процес складного переосмислення стилю крізь призму іншої інтонаційної культури. Проте ступінь усталеності цього процесу в названих напрямках суттєво різняться: у першому випадку йдеться вже про розвинену й багато в чому нормативно стабілізовану практику, у другому – про явище, що лише входить у фазу активного становлення.

Історичні передумови такої ситуації (як зазначалося раніше) пов'язані зі становленням академічної вокальної освіти в Китаї, де техніка *bel canto* стала фундаментом професіоналізації вокального мистецтва. Проте, як показують праці А. Гудаму [1], Лін Чжу [89], Ці Мінвей [81], Юй Сінъя [96] та інших

дослідників, європейська модель не витіснила національну традицію, а була інтегрована в неї, що спричинило виникнення особливої синтетичної системи вокального мислення. У цій системі західні принципи опори, кантилени, реєстрової координації, дихальної організації та формування єдиного тембрового потоку співіснують із фонетичною специфікою китайської мови, пентатонічними інтонаційними моделями, характерною тембровою світлістю та посиленою увагою до точності артикуляції як носія смислу. Саме ця синтетична основа й пояснює, чому виконання європейського репертуару китайськими співаками сьогодні є не поодиноким експериментом, а масовим і художньо переконливим явищем. Водночас європейські виконавці лише починають системніше входити в китайський репертуар, для якого аналогічна інституційна база в західному освітньому просторі поки що майже не сформована.

Першим і фундаментальним *рівнем міжкультурної адаптації є мовно-фонетичний*. Для камерно-вокального жанру він має вирішальне значення, оскільки слово тут є не зовнішнім вербальним шаром, а структурною основою художнього цілого. У працях Т. Мадішевої [55; 56], Чжан Сицюя [83], О. Стахевича [71; 72], В. Антонюк [5], а також у лінгвістичних дослідженнях [114] переконливо доведено, що вокальне виконання не може бути відокремлене від мовної природи тексту. Саме через фонетику формуються тип атаки, спосіб сполучення фонем, артикуляційна траєкторія фрази, характер резонансного налаштування та, зрештою, стильова якість звука. Однак якщо для китайського співака праця з європейськими мовами стала вже звичною частиною професійної підготовки, то для європейського виконавця китайська мова й далі залишається значно менш звичною сферою вокальної артикуляції.

Китайська мова є тональною: висотний контур складу має смислорозрізнявальну функцію. Це означає, що інтонаційне мислення формується в межах мовної системи, де кожен склад має відносну висотну автономність і де зміна контуру здатна змінити значення слова. Європейські ж мови організовані за іншими принципами: тут семантика залежить не від

лексичного тону, а від наголосу, ритмічної організації, довготи і короткості голосних, синтаксичного членування, логічної акцентуації та фразової інтонації. Унаслідок цього китайський виконавець, працюючи з європейським поетичним текстом, змушений не просто опановувати іншу вимову, а змінювати сам принцип слухо-мовного структурування музичного матеріалу. Однак, з огляду на багаторічне функціонування європейського репертуару в китайській академічній освіті, цей процес уже значною мірою опрацьований педагогічно. Натомість для європейського співака робота з китайським текстом вимагає ще радикальнішої перебудови – не лише артикуляційної, а й інтонаційно-сміслової, адже в цьому випадку доводиться освоювати систему, де мовний тон є частиною самої семантики слова.

Саме в цьому полягає одна з найсуттєвіших виконавських труднощів: перехід між різними моделями музично-мовного мислення. Якщо китайський співак, працюючи з європейським репертуаром, має перейти від складоцентричної до фразоцентричної логіки, то європейський виконавець, звертаючись до китайської пісні, навпаки, змушений навчитися чути підвищену значущість окремого складу як носія не лише фонетичної, а й тонально-семантичної інформації. У німецькій *Lied*, французькій *mélodie*, італійській камерній арії чи слов'янському романсі зміст формується через складну систему внутрішніх наголосів, семантичних опорних пунктів, граматичних акцентів і музично-декламаційних переломів. У китайській же камерній пісні окремий склад нерідко зберігає більшу інтонаційну автономію. Тому для китайського співака входження в європейську фразову ієрархію сьогодні вже стало переважно нормативною професійною задачею, тоді як для європейського співака освоєння китайської складоцентричної інтонаційності ще часто має характер відкриття нової виконавської системи.

У цьому контексті особливого значення набуває проблема *legato*. Європейська камерно-вокальна традиція, особливо у її німецькому, італійському та французькому виявах, пов'язує художню переконливість із

безперервністю кантилени, м'якістю переходів між фонемами, пластичністю звуковедення та здатністю голосу нести поетичну думку в межах великої дихально-інтонаційної лінії. Китайські співаки, підготовлені в академічній системі, уже достатньо органічно опановують цей тип легатного мислення, хоча й зберігають певні національно забарвлені риси дикції та тембру. Для європейського ж виконавця складність полягає в іншому: зберегти кантиленну єдність, не нівелюючи при цьому тональної та фонологічної визначеності китайського складу. Тут з'являється потреба в особливому типі *legato*, де безперервність фрази поєднується з чіткістю мікроінтонаційного профілю слова.

У працях вітчизняних та зарубіжних дослідників камерно-вокального жанру [4; 16; 55; 140; 192] підкреслюється, що повноцінна виконавська інтерпретація неможлива без осмислення взаємодії мовної та музичної інтонації, оскільки саме вона визначає логіку фразування, артикуляційну виразність і художню переконливість виконання.

У європейській камерній музиці музична фраза формується як цілісна драматургічна хвиля, в якій інтонація поетичного тексту входить у взаємодію з гармонічним розвитком, мелодичною архітектурою, метроритмом і динамічним планом. Для китайських співаків такий принцип уже давно став частиною професійного досвіду, тоді як європейські виконавці, входячи у китайський репертуар, потрапляють у ситуацію, де музична фраза не може бути цілком відокремлена від локальної тональної структури слова. Через це саме європейський виконавець у роботі з китайською піснею частіше опиняється перед потребою переосмислення власних інтонаційних звичок.

Другою, особливо показовою є *відмінність між пентатонічним і діатоніко-гармонічним типами мислення*. Китайська музична традиція історично пов'язана з пентатонікою, горизонтальним розвитком мелодії, хвилеподібністю інтонаційного процесу, схильністю до мікроінтонаційної гнучкості. Натомість європейська *Lied* та споріднені камерно-вокальні жанри

значною мірою спираються на гармонічну драматургію, на напруження й розв'язання, на тематичну і тонально-семантичну ієрархію. Китайський виконавець, який освоює європейський репертуар, зазвичай уже входить у цей гармонічно детермінований простір у межах професійної освіти. Для європейського ж співака засвоєння китайського репертуару означає, навпаки, прилучення до іншої інтонаційної моделі, у якій більша увага надається лінійній пластичності, делікатній мікроінтонації, орнаментальній гнучкості та менш жорсткій гармонічній ієрархії.

Особливо важливу роль у розвитку китайської вокальної культури відіграє камерно-вокальна музика, у якій поєднуються традиційна поетика китайської літератури та європейські принципи музичної композиції. Саме пісня є тим жанром, де найповніше проявляється взаємодія мовної фонології, музичної інтонації та вокальної техніки. На відміну від оперного жанру, камерна музика не вимагає надмірної акустичної проєкції, а тому дає виконавцю можливість зосередитися на тонких артикуляційних, інтонаційних і тембрових нюансах. У цьому сенсі китайська пісня виконує роль своєрідної лабораторії, де формується синтетична модель сучасного вокального звуковедення. Для європейських співаків саме цей жанр сьогодні стає найперспективнішим середовищем входження в китайський репертуар, оскільки камерний формат дає змогу працювати з мовою, інтонацією й стилем у більш концентрованій і менш акустично гіперболізованій формі.

Деякі розглянуті у другому розділі приклади творів китайської камерної пісні дають змогу уточнити специфіку міжкультурної виконавської адаптації та глибше осмислити її фонетичні, інтонаційні й стилістичні виміри.

Серед них найбільш показовою є *пісня Цін Чжу «Я живу біля витоків Янцзи»*. Мелодична структура цього твору демонструє характерний тип взаємодії музичної та мовної інтонації. Кожен склад тексту співвідноситься з окремою мелодичною інтонацією, що дозволяє зберігати тональну структуру слова навіть у межах розгорнутої гармонічної фактури. У виконавському плані

це означає, що співак повинен координувати одночасно кілька інтонаційних рівнів: мелодичний рух голосу, гармонічну логіку акомпанементу та тональну структуру китайського слова. Саме така багаторівнева координація формує специфічний тип вокальної техніки, у якому артикуляція відіграє ключову роль. Надмірне вокальне округлення, характерне для *bel canto* у його традиційному оперному варіанті, може призвести до втрати тональної точності слова. Водночас надмірна мовна деталізація здатна порушити плавність мелодичної лінії. Отже, подібні твори вимагають особливої форми рівноваги між кантиленою та фонетичною визначеністю.

Аналогічні закономірності виявляються і в інших зразках китайської камерної вокальної музики. У пісні Чжао Юаньжєня «Як мені не сумувати за ним» музична структура фактично постає як художньо організоване продовження мовної просодії. У пісні Хуан Цзи «Три бажання троянди» мелодична лінія наближається до європейської кантиленної традиції, однак зберігає декламаційний характер і гнучкість тембрових переходів, зумовлену поетичним текстом. У пісні Лі Інхя «Нічна стоянка біля мосту Фенцяо» медитативність музичної тканини висуває на перший план темброву прозорість, інтонаційну стабільність і стриману динаміку. У пісні Лю Сюеаня «Балада про Велику китайську стіну» представлена драматичніша модель камерного звуковедення, де поєднуються ширші інтонаційні інтервали, вагомий динамічний діапазон і героїко-декламаційний тонус.

Тож, усі представлені твори засвідчують, що китайська пісня не є простим аналогом європейської *Lied*, а становить власну жанрову систему, у якій музична інтонація залишається тісно пов'язаною з просодичною природою мови. Саме тому її освоєння європейськими співаками потребує не поверхової екзотизації, а глибокого стилістичного й фонетичного входження у матеріал.

Третім важливим компонентом у системі міжкультурної виконавської адаптації виступає акустико-резонансний аспект, який визначає специфіку формування вокального звучання та його відповідність стильовим нормам.

Дослідження провідних учених у галузі вокальної педагогіки та акустики співу [4; 72; 73; 120; 199; 205; 211] доводять, що якість звучання визначається не лише силою опори або тембровою красою, а складною координацією вокального тракту, регістрів, дихального тиску, формантної організації та артикуляційного укладу. Європейська академічна школа прагне до стабільності формантної структури, до вирівнювання регістрів, до контрольованого вібрато, до поєднання яскравості й округлості в одному тембровому профілі. Саме ця модель уже стала звичною технічною основою для китайських академічних співаків. Однак коли європейські виконавці звертаються до китайського репертуару, їм доводиться пристосовувати західний акустичний ідеал до іншої мовно-інтонаційної системи, у якій артикуляційна ясність, передній резонанс і темброва пластичність можуть відігравати значно відчутнішу роль.

Унаслідок цього в процесі міжкультурного виконання постає складна акустична дилема. Китайські співаки, виконуючи європейський камерний репертуар, здебільшого вже навчилися коригувати національно забарвлену світлість і резонансну сфокусованість голосу відповідно до жанрових норм *Lied* чи *mélodie*. Натомість європейським виконавцям при виконанні китайської камерної пісні доводиться вирішувати інше завдання: як уникнути надмірної тембрової уніфікації, властивої західному *bel canto*, аби не послабити фонетичну й тональну виразність слова. Проблема тут полягає не в заміні одного резонансного ідеалу іншим, а у виробленні жанрово доцільної моделі, яка поєднувала б стильову адекватність із природністю власного голосу. Для китайських співаків така модель уже багато в чому вироблена; для європейських – вона ще перебуває у стадії активного пошуку.

Порівняння китайської вокальної техніки з європейською традицією *bel canto* дозволяє чіткіше окреслити принципові відмінності у підходах до звукоутворення. У системі *bel canto* основною метою є формування акустично стабільного звука з високим ступенем тембрової однорідності. Значна увага приділяється дихальній опорі, плавності *legato*, формантній стабілізації голосу,

контрольованому вібрато та регістровій рівності. Такі принципи забезпечують потужну сценічну проєкцію та рівномірність звучання у всьому діапазоні. У китайській вокальній традиції пріоритет має не стільки темброва однорідність, скільки точність інтонаційної передачі слова. Звукоутворення підпорядковується фонологічній структурі складу, а артикуляція відіграє визначальну роль у формуванні вокального звука. Саме тому китайська вокальна техніка характеризується більшою інтонаційною рухливістю, гнучкістю тембрових переходів, активнішою передньою резонансною зоною та особливою роллю дикції. Для китайських співаків поєднання цих двох моделей уже стало звичним професійним завданням. Для європейських виконавців, які звертаються до китайського репертуару, це поєднання лише починає ставати предметом усвідомленої вокально-педагогічної роботи.

Однак це протиставлення не слід розуміти як абсолютну опозицію двох замкнених систем. У сучасній китайській академічній школі *bel canto* використовується як технічна основа професійної підготовки, але при цьому проходить суттєву адаптацію до потреб китайської фонетики. У результаті формується синтетична модель, у якій академічна опора, кантилена й формантна стабільність поєднуються з артикуляційною чіткістю, інтонаційною пластичністю та збереженням мовної впізнаваності. Саме цей синтез забезпечує китайським виконавцям можливість працювати як з національним репертуаром, так і з європейською камерною класикою. Водночас для європейської вокальної школи аналогічна робота в напрямі китайського репертуару лише розпочинається, що й робить цю сферу особливо перспективною для подальших наукових і педагогічних розробок.

Важливим джерелом для розуміння механізмів такої адаптації є аналіз виконавської практики сучасних китайських академічних співаків, які активно працюють у міжнародному музичному просторі. Саме в їхній творчості можна простежити, як відбувається реальна інтеграція традиційної інтонаційної культури китайської мови з технічними принципами європейської вокальної

школи. Особливо показовими у цьому відношенні є творчі постаті Ши Іцзе та Ляо Чан'юн, про яких уже йшлося у другому розділі дослідження, оскільки вони репрезентують різні типи поєднання національної інтонаційної традиції з академічною технікою *bel canto*.

Тенор *Ши Іцзе*⁸ належить до покоління китайських співаків, які сформувалися у системі міжнародної вокальної освіти та активно працюють на оперних і концертних сценах Європи. Його вокальна техніка базується на принципах італійської школи *bel canto*, однак у виконанні китайського репертуару простежується характерна інтонаційна пластика, що походить із фонологічної структури китайської мови. В його інтерпретації китайських камерних пісень мелодична лінія зберігає чітку артикуляційну організацію складу. Вокальна фраза не прагне до повної тембрової уніфікації, характерної для класичної італійської оперної техніки; натомість зберігається інтонаційна диференціація, яка дозволяє передати тональну структуру тексту. Звукова атака має виразно передній характер, а резонанс концентрується у верхніх резонаторних зонах, що створює світлий, прозорий тембр. Така виконавська стратегія демонструє характерний для сучасної китайської академічної школи принцип: інтеграцію техніки *bel canto* з фонологічною точністю китайської дикції.

Інший тип виконавської моделі репрезентує баритон *Ляо Чан'юн*⁹. Його манера відзначається більшою тембровою насиченістю, щільнішою формантною організацією та виразнішою академічною орієнтацією. У його співі чітко простежуються риси європейської оперної традиції: стабільна дихальна опора, темброва зібраність, регістрова узгодженість, вагомий вокальний центр. Проте у виконанні китайського репертуару співак зберігає особливу увагу до інтонаційної структури тексту. Фразування будується таким чином, щоб кожен склад залишався інтонаційно впізнаваним. Це досягається

⁸<https://www.youtube.com/watch?v=kQUQzTccvME> – 石倚洁倾情献唱《乡音乡情》感情真挚让人感动！

⁹<https://www.youtube.com/watch?v=LbemrN-li3I&list=PLYYosftqFrevBfw0xD45DI6DngN1jCj8A&index=5> – 9 我住长江头 廖昌永

завдяки гнучкому поєднанню кантиленного звуковедення з чіткою артикуляційною координацією. У результаті творчість Ляо Чан'юна демонструє можливість гармонійного синтезу акустичної потужності академічного співу з мовною інтонаційною точністю, характерною для китайської вокальної традиції. Таким чином, якщо у Ши Іцзе домінує прозоріша і пластичніша модель камерного звуковедення, то у Ляо Чан'юна виразніше представлена модель темброво насиченого, але стилістично контрольованого академічного звучання.

Порівняння цих двох виконавців показує, що сучасна китайська школа не лише засвоїла європейський репертуар, а й виробила різні індивідуальні стратегії його художнього прочитання. І саме ця обставина є надзвичайно важливою для розуміння сучасної асиметрії між двома напрямками міжкультурного вокального діалогу: китайська школа вже має усталений досвід адаптації до європейської норми, тоді як європейська школа лише починає виробляти аналогічні механізми щодо китайського репертуару.

Інтерпретація китайського вокального репертуару у виконавському просторі українських співаків становить сьогодні важливу й нову форму міжкультурного діалогу. Попри зростання інтересу до інтеркультурного репертуару, виконання китайських вокальних творів українськими співаками залишається порівняно рідкісним явищем. Така практика потребує не лише високого рівня академічної вокальної майстерності, а й глибокого розуміння фонетичних, мовних, стилістичних та культурних особливостей китайської музики.

Китайська камерно-вокальна музика, що поєднує традиційні естетичні засади східного мистецтва із сучасною композиторською мовою, формує особливе виконавське середовище, в якому мовна та музична інтонація функціонують як єдине смислове ціле. Саме тому її освоєння європейськими, зокрема українськими, виконавцями лише нині починає набувати системнішого характеру. Визначальною особливістю цього середовища є тональна природа

китайської мови, де кожен склад має закріплену інтонаційну характеристику, що виконує не лише експресивну, а й лексичну функцію. Це створює принципово новий для європейського вокаліста рівень артикуляційної та інтонаційної відповідальності, адже неточність у відтворенні тону здатна змінити зміст висловлювання.

Для українських співаків, вихованих у межах європейської вокальної традиції, головними виконавськими бар'єрами є складність вимови специфічних звуків китайської мови, інтеграція мовних тонів у вокальну мелодику, а також розрив між звичними фразовими моделями європейського типу та східною інтонаційною логікою. У китайських піснях тональність мовного тексту повинна точно поєднуватися з музичним профілем, і ця умова часто суперечить принципам побудови мелодичної лінії в європейській традиції. У випадках, коли співак ігнорує або спрощує тональну специфіку китайської мови, відбувається спотворення змісту, а також зниження художньої якості інтерпретації.

У музичному аспекті китайський вокальний стиль вирізняється тяжінням до медитативної протяжності форм, орнаментального мислення, горизонтального розвитку звуку, м'яких мікроінтонаційних вигинів, пластичної динаміки та тембрової рухливості. Європейські прийоми звуковедення – зокрема активне темброве вібрато, чіткий розподіл фраз, драматургічна кульмінаційність – у цьому контексті не завжди виявляються стилістично адекватними. Відтак постає необхідність формування іншої інтонаційної моделі, здатної сприймати вокальну фразу як безперервний пластичний рух. Саме цей тип виконавського мислення і є тим новим досвідом, який європейські виконавці лише починають системно опановувати у процесі роботи з китайським репертуаром.

Одним із небагатьох зразків успішної адаптації китайської вокальної традиції в українському контексті є виконання *хоровим колективом капели*

«Орфей» відомої китайської пісні «Квітка жасмину»¹⁰. Інтерпретація традиційної китайської лірики у хоровому аранжуванні вирізняється стилістичною гнучкістю, збереженням характерних елементів пентатонічної мелодики, хвилеподібної динаміки та стриманої емоційності. Точне інтонування, делікатне фразування, стримана емоційність та акуратна фонетична артикуляція свідчать про глибоке розуміння китайської інтонаційної системи та вдалу адаптацію до європейської хорової традиції. Сам факт звернення до цього репертуару у вітчизняному середовищі є показовим: він засвідчує, що китайська вокальна музика поступово входить у поле українського виконавського інтересу не лише як екзотичний матеріал, а як репертуар, що потребує тонкого музичного і фонетичного опрацювання.

Серед версій виконання китайської популярної музики українськими артистами можна виокремити інтерпретацію пісні «Існування» («存在») китайської співачки G.E.M. у виконанні Гельги Удовченко¹¹. Інтонаційна точність та стилістичне наближення до оригінального звучання поп-композиції свідчать про ґрунтовну виконавську підготовку, проте водночас актуалізують проблему поєднання європейської вокальної техніки з особливостями східної вокальної естетики, яка базується на стриманості, плавності та звуковій деталізації.

Аналогічні приклади спостерігаються і в роботах українських співаків з популярним китайським репертуаром. Так, Максимом Новицьким пісні «Shine On Me» гурту HIT-5¹², демонструючи уважність до фонетики, стилістичну відповідність жанру та енергійне сценічне втілення. У спільному виступі української співачки з китайським виконавцем на телешоу із піснею «Shalala Lala»¹³ спостерігається яскраво виражена міжкультурна співпраця, хоча у

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=8S0TJHhNHfg> – «Жасмин» по китайськи

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=Lq0mLPPnuEI> – Ukraine girl sings Chinese song!

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=DxZrPsAEHSs> – chinese song HIT-5 SHINE ON ME from ukrainian singer Maxim Novitskiy 2014

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=oF-lCbiObHU> – Shalala Lala | Chinese musician performing with a Ukrainian singer on a Chinese television

цьому випадку пісня виконується англійською мовою, що не створює фонетичних викликів, характерних для китайського мовного середовища.

Незважаючи на те, що надані приклади (див. додат. Б, табл. № 9) не належать безпосередньо до камерно-вокального академічного жанру, вони демонструють важливу тенденцію: китайський мовно-музичний матеріал у виконавстві європейців вже перестає бути поодиноким екзотичним спробою і набуває рис ширшого культурного процесу.

У цьому контексті освоєння китайського вокального репертуару українськими виконавцями постає як вагомий чинник оновлення сучасної вокальної практики, що відкриває нові художні перспективи в різних жанрово-стильових вимірах і водночас істотно розширює репертуарні межі.

Такий напрям потребує впровадження цілісного міждисциплінарного підходу як у системі професійної освіти, так і у виконавській діяльності, що передбачає органічне поєднання мовно-фонетичного, вокально-технічного та стилістично-культурного компонентів. Залучення китайського вокального матеріалу до репертуарної практики, у свою чергу, активізує міжкультурну комунікацію та поглиблює художній діалог між традиціями Сходу і Заходу.

Водночас, якщо у підготовці китайських вокалістів подібна багаторівнева методика опанування європейського репертуару вже є усталеною складовою освітнього процесу, то для європейських співаків формування аналогічної системи роботи з китайською камерною піснею лише набуває актуальності. У зв'язку з цим педагогічний аспект постає як інтегруючий чинник: за відсутності цілісної методичної бази процес міжкультурної адаптації неминуче залишається несистемним і фрагментарним.

З огляду на це, методика роботи над китайським вокальним репертуаром у межах даного дослідження інтерпретується як багаторівнева міждисциплінарна система, організована за принципом послідовного розгортання етапів:

перший передбачає фонетичну адаптацію – ознайомлення з артикуляційними моделями китайської мови, вивчення базової транскрипції, слуховий аналіз тонів та їх фіксацію на конкретних прикладах;

другий – інтонаційне моделювання – може спиратися на метод співставлення китайських мовних тонів із музичними інтервалами, що полегшує співакам адаптацію до нової інтонаційної системи;

третій – темброве орієнтування – передбачає використання акомпанементу, стилізованого під традиційні китайські інструменти, що сприяє формуванню адекватного уявлення про колористичну специфіку східної музики;

четвертий – стилістичне узгодження – полягає в поступовому формуванні звукової інтерпретації з урахуванням східної логіки розвитку музичної фрази, пластичності динаміки, специфіки артикуляційної атаки та тембрового забарвлення.

У межах запропонованої методики доцільно виокремити кілька взаємопов'язаних етапів: фонетико-артикуляційний, інтонаційно-просодичний, темброво-резонансний та інтерпретаційно-стилістичний (див. додат. Б, табл. № 10). На останньому фонетика перестає бути вправою, а стає механізмом стилю; інтонація перестає бути лише точністю висоти, а стає способом музичного мислення; тембр перестає бути акустичним ефектом, а стає формою культурної присутності голосу.

Також, окремо слід підкреслити роль концертмейстера. У камерно-вокальному жанрі фортепіано не супроводжує голос другорядним чином, а формує рівноправний інтонаційний простір твору. Для китайського співака, який адаптується до європейського стилю, саме співпраця з концертмейстером стала одним із головних засобів входження в жанрову логіку *Lied*, *mélodie* чи романсу. Для європейського ж виконавця, який працює з китайським репертуаром, партнерство з концертмейстером не менш важливе, адже саме через ансамблеву роботу формується відчуття інтонаційної пластики,

стилістичної рівноваги й нової жанрової міри. Через спільну роботу вибудовується смислова пунктуація, гнучка агогіка, кульмінаційний профіль фрази, баланс між вокальною кантиленою і фонетичною точністю. Саме тому міжкультурна підготовка до виконання китайської камерної музики європейськими співаками також повинна бути ансамблево орієнтованою.

На основі запропонованого в дослідженні вокально-фонетичного аналізу сучасних виконавських версій доцільно виокремити кілька основних типів інтеркультурної інтерпретації китайського камерно-вокального репертуару європейськими виконавцями

Перший тип можна визначити як *bel canto-домінантну адаптаційну модель*. У ній китайський текст і китайська інтонаційна система підпорядковуються насамперед вимогам європейського кантиленного звуковедення. Для такої моделі характерні округлення голосних, уніфікація тембру, згладжування приголосних, часткове нівелювання мовних тонів у довгих фразах, а також пріоритет музичної логіки над мовною.

Другий тип – *мовно-орієнтована або фонетично-центрована модель*, де домінує прагнення підпорядкувати вокальне звуковедення природі китайського слова. Тут зменшується ступінь тембрової уніфікації, посилюється роль приголосних, зберігається індивідуальність голосних, підвищується увага до мовних тонів і декламаційної структури фрази.

Третій тип – *компромісно-синтетична модель*. Тут європейська вокальна техніка залишається основою, однак послідовно адаптується до китайського мовно-інтонаційного матеріалу. Цей тип передбачає відносний баланс між кантиленою і фонетичною визначеністю, між тембровою стабільністю і артикуляційною конкретикою, між музичною лінією і мовною інтонацією. Саме цей тип сьогодні видається найбільш перспективним як проміжна, але продуктивна форма інтеркультурного синтезу.

Четвертий тип – *сценічно-театральна гібридна модель*. Вона формується в тих випадках, коли китайський мовний матеріал входить у

простір мюзиклу, шоу-програми або естрадно-театральної сцени. Тут фонетика виконує не лише мовну, а й характерологічну, акторську, сценічно-експресивну функцію; тембр стає засобом культурного кодування; артикуляція набуває драматургічної різкості.

П'ятий тип – студентсько-пошукова або проміжна модель освоєння. Її ознаками є свідомо спроба наблизитися до фонетичної точності та стилістичної адекватності, однак ще не цілком стабільне володіння синтетичною виконавською системою. Такий тип характерний для частини університетських або консерваторських програм, де китайський репертуар стає об'єктом навчального експерименту.

Таким чином, класифікація міжкультурних виконавських підходів – від *bel canto*-домінантної до мовно-орієнтованої, синтетичної, сценічно-гібридної та студентсько-пошукової моделей – дозволяє побачити, що виконання китайської камерно-вокальної музики європейськими співаками розвивається не хаотично, а в межах певної системи (див. додат. Б, табл. № 11). Водночас між цими типами існують перехідні форми, а їх межі залишаються рухомими. Саме тому кожне конкретне виконання, доцільно розглядати не як «правильне» чи «неправильне», а як репрезентацію певного типу та стадії міжкультурної вокальної адаптації.

Найпоказовішими для музикознавчого аналізу, в основному, є виконання китайських художніх пісень саме західними академічними співаками (див. додаток Д), чиї інтерпретації дозволяють простежити, як у конкретній виконавській практиці вирішуються проблеми фонетики, інтонації, тембрової міри, *legato*, декламації, стилістичної адекватності та культурної оптики.

У виконанні американської співачки *Марісан Корсіно* пісня *Хуана Цзи «Три бажання троянди»*¹⁴ постає як показовий приклад міжкультурної вокальної інтерпретації, у якій органічно поєднуються естетичні та технічні принципи європейської академічної школи співу з особливостями китайської

¹⁴ https://www.youtube.com/watch?v=Ib1gc9_44bY – 黃白- 玫瑰三愿 (Rose's Three Wishes)

мовно-вокальної традиції. Вже з перших фраз відчутною є орієнтація виконавиці на кантилений тип звуковедення, характерний для *bel canto*, унаслідок чого мелодична лінія набуває плавності, протяжності та внутрішньої цілісності. Фразування вибудовується на основі глибокого опертого дихання, із чітко окресленими кульмінаційними точками та поступовим динамічним розгортанням, що формує логічно завершену інтонаційно-драматургічну структуру твору. Саме ця органічність музичного розвитку забезпечує художню переконливість інтерпретації в межах європейської камерно-вокальної традиції.

Водночас кантиленна орієнтація безпосередньо впливає на характер взаємодії мовної та музичної інтонації. Китайська мова, як тональна система, передбачає точне відтворення висотних контурів кожного складу, що виконують смислорозрізнявальну функцію. У даному виконанні ці контури частково згладжуються, оскільки пріоритет надається не мовній інтонації, а музичній лінії. У результаті спостерігається певна нейтралізація тональної диференціації: окремі склади втрачають притаманну їм висотну індивідуальність, а загальна інтонаційна організація підпорядковується законам європейського вокального фразування. Проте повної втрати мовної специфіки не відбувається: у ключових смислових вузлах виконавиця зберігає інтонаційну виразність слова, підтримуючи зв'язок із фонетичною природою тексту.

Дикційна організація демонструє компроміс між фонетичною точністю та вокальною зручністю. Приголосні вимовляються достатньо чітко, однак не мають тієї артикуляційної рельєфності, яка характерна для носіїв китайської мови. Складова структура тексту загалом зберігається, проте межі між складами частково нівелюються завдяки легатному способу звуковедення. Особливо показовим є трактування голосних: вони піддаються модифікації, набуваючи більш округлого й уніфікованого звучання. Така вокалізація відповідає принципам європейської резонансної школи, де пріоритетом є стабільність тембру й акустична ефективність, однак вступає в суперечність із

китайською традицією, у якій кожна голосна повинна зберігати чітку якісну визначеність і не зазнавати істотної редукції чи зміни артикуляційної позиції.

Тембральна організація звуку також свідчить про домінування європейської вокальної моделі: звучання вирізняється насиченістю, округлістю та рівномірною резонансною підтримкою в усьому діапазоні. Виконавиця застосовує змішаний регістровий механізм із добре збалансованим грудно-головним звучанням, що забезпечує плавність переходів і темброву однорідність. Водночас така повнота тембру частково зменшує прозорість і мовленнєву ясність звучання, притаманну китайській вокальній традиції, де переважає світлий, більш відкритий і менш резонансно ущільнений тембр.

Фразування вирізняється продуманістю та художньою логікою: кожна музична думка має чітко окреслений початок, розвиток і завершення, а динамічні зміни підпорядковуються загальній драматургії твору. Особливо виразними є кульмінаційні моменти, у яких поєднуються інтонаційне піднесення, динамічне зростання та темброве насичення. Така інтерпретаційна стратегія зумовлює певне переосмислення образу: замість стриманої, символічно витонченої емоційності, характерної для традиційної китайської естетики, формується більш узагальнений, романтизований і відкрито експресивний художній образ, близький до європейської камерно-вокальної традиції.

Аналогічні тенденції простежуються і в інтерпретації твору Цін Чжу «Я живу біля витoku Янцзи»¹⁵ у виконанні Діани Дамрау – однієї з провідних колоратурних сопрано сучасності, яка репрезентує найвищий рівень міжнародного академічного виконавства. Високий професійний рівень співачки, сформований у межах європейської вокальної традиції, зумовлює специфіку інтерпретації китайського камерно-вокального репертуару, де взаємодіють різні мовно-інтонаційні та звукоутворювальні системи.

У межах запропонованої типології міжкультурних інтерпретацій дане виконання також доцільно визначити як *bel canto*-домінантну адаптаційну

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=75k0nLf7x3w> – Diana Damrau Chinese lied 我住长江头 18/11/2017 Guangzhou China

модель. Визначальним чинником формування звуку виступає саме європейська вокально-технічна система, тоді як китайський мовно-фонетичний матеріал інтегрується у вже сформовану вокальну парадигму, не трансформуючи її принципово. Це проявляється передусім у характері звукоутворення, який відповідає основним принципам *bel canto*: округленості й тембровій уніфікації голосних, стабільності резонансної організації, безперервності кантилени та підпорядкуванні артикуляції завданням плавного звуковедення.

Унаслідок цього фонетична специфіка китайської мови частково згладжується: приголосні втрачають артикуляційну рельєфність, а голосні – індивідуалізовану якість, зумовлену складовою структурою мови. У протяжних фразах спостерігається нівелювання тональної природи китайського слова, оскільки музична логіка та мелодична лінія домінують над мовною інтонаційністю. Особливо показовим є домінування вокально-резонансної моделі звукоутворення, у якій звук формується відповідно до акустичних і фізіологічних принципів європейської школи співу, а не безпосередньо виходить із мовної артикуляції. У такій ситуації слово втрачає статус первинного інтонаційного джерела і функціонує як компонент уже сформованої вокальної структури.

Отже, обидві інтерпретації репрезентують спільний тип міжкультурної *bel canto*-домінантної адаптаційної моделі, у межах якого китайський мовно-фонетичний матеріал підпорядковується принципам європейської кантиленно-резонансної організації звуку. При цьому зберігається часткова фонетична впізнаваність тексту, однак домінування *bel canto* зумовлює трансформацію тональної, артикуляційної та тембрової специфіки китайської вокальної традиції, що виявляється як у сфері інтонації, так і на рівні звукоутворення загалом.

Принципово інший підхід до інтерпретації тієї ж пісні репрезентовано як у педагогічній практиці, так і у власному виконавському досвіді британської

співачки та педагога *Джюльєт Петрус* (майстер-клас¹⁶, студійне виконання¹⁷). У центрі уваги тут опиняється не лише художній результат, а передусім сам механізм формування звуку, який розглядається як безпосередньо зумовлений фонетичною структурою китайської мови.

Як показує робота на майстер-класі, у процесі навчання молода європейська вокалістка під керівництвом Дж. Петрус послідовно змінює виконавське мислення, переводячи його з площини *bel canto* у сферу мовно-орієнтованого інтонування, де спів трактується як продовження мовлення. Водночас у власному виконанні пісні «Три бажання троянди» Петрус демонструє вже сформовану модель такого підходу, що дозволяє простежити його реалізацію на високому професійному рівні.

Основою цієї інтерпретаційної концепції є усвідомлення тональної природи китайської мови, у якій кожен склад має власний висотний контур і смислорозрізнявальну функцію. Саме тому інтонаційна організація вокальної партії не підпорядковується виключно музичній логіці. І в навчальному процесі, і у концертному виконанні чітко простежується збереження мовного тону навіть у кантиленних фразах: мелодичний рух коригується відповідно до напрямку тонального контуру складу. Унаслідок цього формується специфічний тип інтонування, у якому музична лінія не домінує над словом, а, навпаки, виростає з нього.

В інтерпретації переосмислюється також і фразування. Якщо у традиції *bel canto* фраза мислиться як безперервна вокальна дуга, то в китайській художній пісні вона підпорядковується синтаксичній та інтонаційній структурі мовлення. У виконанні Дж. Петрус це виявляється у декламаційній організації музичного матеріалу: з'являються чіткі логічні акценти, природні паузи, а сама вокальна лінія набуває більш мовного, ніж суто співочого характеру. При цьому, на відміну від навчального процесу, де ці принципи лише формуються, у

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=CAszSLJRCgs> – Three Wishes From a Rose -Huang Tzu

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=AKhl4pzqSp8> – Mei Gui San Yuan (The Three Wishes of the Rose)

її власному виконанні вони інтегровані органічно і не руйнують цілісності музичної форми.

Важливі зміни відбуваються і в сфері вокально-фонетичної організації звука. У процесі навчання співачка-початківець поступово відмовляється від типових для *bel canto* принципів округлення та покриття голосних, натомість акцентуючи їх природну мовну якість. У виконанні Дж. Петрус цей принцип доведений до рівня стилістичної норми: голосні звучать відкрито, ясно, без надмірної модифікації, що забезпечує точність передачі фонетики китайської мови. Приголосні, у свою чергу, відіграють активну роль у формуванні звука – вони артикуляційно виразні, енергійні, чітко структуровані, що підсилює смислову рельєфність тексту.

Особливу увагу привертає темброва фактура голосу. Як у педагогічному процесі, так і у власному виконанні Дж. Петрус свідомо відмовляється від надмірної оперної насиченості звучання: зменшується ступінь вібрато, уникається глибока резонансна «покритість», натомість формується прозорий, світлий тембр, тісно пов'язаний з артикуляційною чіткістю. У студійному записі це проявляється особливо виразно: голос набуває камерної інтимності, гнучкості та інтонаційної точності, що дозволяє максимально точно передати нюанси мовної інтонації.

Таким чином, зіставлення педагогічного процесу (майстер-клас) і виконавського результату (концертно-студійне виконання) дозволяє розглядати діяльність Джульєт Петрус як цілісну методично-виконавську систему, що демонструє формування *мовно-орієнтованої моделі інтерпретації*. У її межах китайська художня пісня осмислюється як синтетичне явище, у якому мовна інтонація, поетичний зміст і вокальна техніка утворюють нерозривну єдність. У цій системі слово визначає характер звука, фонетика формує тембр, а музична інтонація підпорядковується логіці мовлення, що принципово відрізняє даний підхід від традиційної європейської вокальної парадигми.

Яскравим прикладом міжкультурного вокального компромісу є трактовка американського сопрано *Еллісон Прост*. Найбільш репрезентативними є її інтерпретація китайських художніх пісень у рамках випускного концерту Мічиганського університету у 2016 році¹⁸, виконання *китайсько-монгольської народної пісні «Пастуша пісня» («牧歌»)*¹⁹, а також презентація пісні *Хуана Цзи «Три бажання троянди»*²⁰.

У наданих записах чітко простежується домінанта вокально-технічної системи *bel canto*, яка визначає характер звукоутворення, фразування та тембрової організації. Голос Еллісон Прост вирізняється стабільною дихальною опорою, рівномірністю регістрового переходу та виразною кантиленністю, що забезпечує плавне, лінійне звуковедення з перевагою *legato*. Темброва якість звучання характеризується округлістю та резонансною насиченістю, що відповідає європейській академічній традиції, однак водночас зумовлює певну уніфікацію артикуляційних параметрів.

У фонетичному аспекті виконання репрезентує адаптаційну модель вимови китайської мови. Дикція загалом є чіткою, зі збереженням складової членованості тексту, проте спостерігається тенденція до згладжування приголосних і редукції артикуляційної різкості. Голосні формуються у більш уніфікованій, вокально стабілізованій позиції, що наближає їх до європейської вокальної норми і частково нівелює фонематичну контрастність китайської мови. Особливо показовим є відтворення тональної природи китайської мови: інтонаційні контури в основному зберігаються, однак підпорядковуються музичній мелодиці, що іноді призводить до часткової нейтралізації смислорозрізнявальної функції тонів.

У виконанні «Пастушій пісні» особливо помітно, як фольклорне або напівфольклорне джерело, потрапляючи у простір академічної західної

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=CMNck5l7M5A> – From Allison Prost's Graduation Recital, U-M School of Music, Theatre & Dance

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=RizpYK-oA1Q> – 牧歌 - Shepherd Song

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=NO1HSwoFvFM> – 玫瑰三愿 Three Wishes of Rose

вокальної техніки, змінює характер звуковедення. Зберігаються основні образно-стильові характеристики твору – протяжність фраз, відчуття просторовості, лірична споглядальність, – однак музична лінія набуває більшої симетрії та передбачуваності, що частково нівелює характерну для китайсько-монгольського мелосу просторову свободу та варіативність інтонаційного руху.

У трактовці «Трьох бажань троянди» доволі виразно простежується кантиленна домінанта. Мелодична лінія реалізується як безперервна структура, у якій переважає принцип *legato*. Унаслідок цього провідною стає музична логіка розвитку мелодії, тоді як мовна інтонація, пов'язана з тональною природою складу, відходить на другий план. Так формується характерна для західних виконавців *компромісно-адаптивна модель*, де співак не відмовляється від *bel canto*, але частково коригує його відповідно до китайської дикції.

Визначне місце серед сучасних західних виконавців китайської художньої пісні посідає *Фібі Хейнс* – британсько-американська мецо-сопрано, чия діяльність поєднує виконавську, дослідницьку й міжкультурну місію²¹.

На відміну від традиційної моделі європейської вокалістки, орієнтованої передусім на репертуар *bel canto* та західноєвропейську камерно-вокальну спадщину, *Фібі Хейнс* послідовно розширює межі виконавської практики, включаючи до свого репертуару китайські художні пісні ХХ століття. Її інтерпретації демонструють не лише стилістичну гнучкість, але й свідоме прагнення до оволодіння фонетичною специфікою китайської мови як визначального чинника музичної виразності. Особливого значення набуває той факт, що виконавиця володіє китайською мовою та здійснює активну дослідницьку діяльність у сфері китайської культури. Це дозволяє їй не лише відтворювати фонетичну форму тексту, а й глибше осмислювати інтонаційну природу китайського вокального мистецтва.

У представленій інтерпретації пісні «Як мені не сумувати за ним» *Чжао Юаньжєня*²² простежується яскравий приклад свідомої міжкультурної

²¹ https://phoebehaines.co.uk/about.html?utm_source=chatgpt.com

вокальної адаптації. Передусім звертає на себе увагу загальний характер інтерпретації, що тяжіє до камерно-ліричного типу висловлювання. Виконавиця обирає стриману, інтимізовану манеру, уникаючи надмірної оперної експресії. Це відповідає жанровій природі китайської художньої пісні, де емоційність формується не через драматичне загострення, а через поступове розгортання настрою та тонкі нюанси зсуви.

З погляду вокальної техніки виконання базується на європейській *bel canto*-моделі: спостерігається оперте дихання, рівномірне ведення звука, кантиленність фрази та стабільність резонансної позиції. Голос звучить м'яко, з округленим тембром і з чітко сформованим *legato*. Водночас виконавиця свідомо уникає надмірного затемнення тембру, характерного для оперного співу, що дозволяє зберегти ясність дикції.

Особливої уваги заслуговує дикційна та фонетична реалізація китайського тексту. Кожен склад вимовляється відносно виразно, з мінімальною редукцією голосних, що є принципово важливим для китайської вокальної традиції. Водночас у вимові відчувається вплив європейської вокальної школи: деякі голосні частково модифікуються заради зручності вокалізації, а приголосні іноді пом'якшуються, що знижує ступінь фонетичної точності. У цьому контексті виникає характерна для міжкультурного виконання акустико-фонетична компромісність. З одного боку, виконавиця прагне зберегти вокальну рівновагу та якість звука, з іншого – намагається передати тональну природу китайської мови. Однак тональна специфіка китайських складів відтворюється не завжди абсолютно точно: музична мелодика частково переважає над мовною інтонацією, що є типовим для західних співаків у китайському репертуарі.

Водночас саме у творчості Фібі Хейнс особливо чітко простежується свідомий пошук балансу між *bel canto* і китайською фонетичною конкретикою. Її

²² <https://www.youtube.com/watch?v=LJocdgqb3Bg&t=114s> – How Can I Not Miss Her? 《教我如何不想她》赵元任/ 刘半农, Phoebe Haines, Wei Fugen 韦福根 Teach Me How Not To Miss Her

виконання можна віднести до *компромісно-синтетичної моделі*, але на значно більш зрілому рівні, ніж у випадку суто адаптивних версій. Тут ідеться вже не просто про «накладання» європейської техніки на китайський текст, а про спробу переосмислити саму природу звукоутворення під впливом мовної системи.

Окремої уваги заслуговує виконання китайської художньої пісні «*Нічна стоянка біля мосту Фенцяо*» («*枫桥夜泊*») композитора Лі Інхая на вірш Чжан Цзі у виконанні *Міри Алховік*²³.

У цьому записі яскраво виявляються основні принципи міжкультурної інтерпретації китайського камерно-вокального репертуару європейською співачкою. Твір, що належить до жанру китайської художньої пісні XX століття, репрезентує синтез класичної поетичної традиції з елементами європейської музичної мови, унаслідок чого поєднуються декламаційна інтонаційність китайської мови та кантиленна організація вокальної лінії.

Поетичний текст, побудований на принципі граничної лаконічності та образної концентрованості, формує особливу атмосферу нічного пейзажу, де звукові й зорові враження взаємодіють у межах внутрішньо зосередженого емоційного стану. У виконанні *Міри Алховік* ці образи не мають ілюстративного характеру, а передаються через темброву та динамічну палітру звучання: домінування тихих динамічних відтінків, плавне кантиленне звуковедення та відсутність різких контрастів сприяють створенню ефекту акустичної «нічної тиші», у якій кожен інтонаційний акцент набуває особливої виразності.

З погляду вокально-технічної реалізації виконання спирається на принципи європейської академічної школи *bel canto*, що проявляється у стабільній дихальній опорі, вирівняності регістрів і безперервності звукового потоку. Водночас співачка демонструє свідоме обмеження надмірної тембрової насиченості та вокалізації голосних, характерних для оперної манери, що дозволяє зберегти фонетичну чіткість китайського тексту. У результаті формується специфічна темброва модель, у якій поєднуються проєкційні

²³ https://www.youtube.com/watch?v=02KhZ_1GICo – 枫桥夜泊 “Mooring by Maple Bridge at Night” Li Yinghai Soprano Mira Alkhovik

можливості академічного голосу з прагненням до світлого, прозорого звучання, притаманного китайській вокальній естетиці.

Особливої уваги заслуговує організація фразування, що підпорядковується не лише музичній логіці, а й синтаксичній структурі тексту. Дихальні паузи співвідносяться з межами поетичних рядків, а вокальні фрази будуються таким чином, щоб не порушувати інтонаційної цілісності складів. Артикуляція вирізняється чітким окресленням складів і ясною вимовою приголосних, тоді як голосні зберігають достатню фонемну визначеність і не зазнають значної редукції. Водночас у звучанні простежуються окремі ознаки інтерференції європейської техніки, зокрема легка округлість голосних і певне згладжування артикуляційних контурів. Однак ці риси не порушують стилістичної цілісності інтерпретації, а, навпаки, свідчать про формування інтеркультурного виконавського типу.

З огляду на це, певне виконання теж доцільно віднести до *компромісно-синтетичної моделі міжкультурної інтерпретації*. У ній європейська вокальна техніка залишається базисом, однак послідовно адаптується до китайського мовно-інтонаційного матеріалу. Така модель передбачає баланс між кантиленим звуковеденням і фонетичною визначеністю, між тембровою стабільністю і артикуляційною конкретикою, між музичною лінією і мовною інтонацією.

Саме цей тип сьогодні видається найбільш перспективним як проміжна, але продуктивна форма інтеркультурного синтезу, оскільки він дозволяє уникнути як повного підпорядкування китайського матеріалу нормам *bel canto*, так і радикального відходу від академічної вокальної традиції.

Український приклад міжкультурної камерної адаптації репрезентує виконання китайської художньої пісні Лю Сюеаня «Пісня про червону квасоллю» у інтерпретації *Ярослави Божко*²⁴.

²⁴ https://www.youtube.com/watch?v=sA6_MVfHtU – Yaroslava Bozhko - Red Bean Song (红豆词) 中国艺术歌曲

Це виконання вирізняється стриманою, камерною експресією, що відповідає поетичній природі твору. Пісня, заснована на класичній китайській поезії, має глибоко ліричний, інтимний характер, пов'язаний із темою туги, пам'яті та нерозділеного кохання. Виконавиця обирає зосереджену манеру подачі, уникаючи надмірної драматизації.

З точки зору вокальної техніки помітною є опора на принципи європейського *bel canto*: рівномірне звуковедення, плавна кантилена, підтримка дихання та вирівняність регістрів. Голос звучить округло, із м'якою тембровою насиченістю, характерною для мецо-сопрано, що надає інтерпретації теплоти й глибини. Водночас у фонетичному аспекті виконання демонструє певну адаптацію китайського тексту до європейської вокальної моделі. Артикуляція складів є достатньо чіткою, однак спостерігається певне згладжування тональної специфіки китайської мови. Мовні тони не завжди відтворюються з повною точністю як смислорозрізнявальні інтонаційні контури, а частково підпорядковуються музичній мелодиці.

Інтонаційно виконання тяжіє до європейського типу музичного мислення: мелодична лінія домінує над мовною інтонацією, тоді як у традиційній китайській вокальній культурі саме мовна інтонація часто визначає характер мелодики. Унаслідок цього формується своєрідний синтез: китайський текст звучить у рамках європейської вокальної естетики. Водночас така інтерпретація не зменшує художньої переконливості виконання. Навпаки, вона створює особливий міжкультурний ефект: знайомий європейський вокальний тембр поєднується з незвичною для нього мовною структурою, що надає звучанню нової якості.

Отже, виконання Ярослави Божко можна розглядати як приклад *адаптивно-камерної синтетичної моделі*, у якій пріоритет надається вокально-технічній стабільності та кантиленній виразності, тоді як фонетично-тональна специфіка китайської мови частково трансформується відповідно до принципів *bel canto*.

Доволі цікавим прикладом є виконання китайської художньої пісні *Цін Чжу* «Я живу біля витоків Янцзи» у концертному виступі *East Wind Concert*, що відбувся 9 вересня 2023 року в *St James Church, Sussex Gardens, London*. Виконавиця – британське сопрано *Гелен Лейсі*, у співпраці з піаністкою Чжан Ханьчжи²⁵.

Передусім привертає увагу якість вокально-тембрової фактури звучання. Голос співачки вирізняється округленістю, резонансною наповненістю та рівномірністю звуковедення, що свідчить про сформовану академічну школу *bel canto*. Водночас, на відміну від типово європейської тенденції до надмірної уніфікації голосних, у цьому виконанні помітне прагнення до збереження фонетичної індивідуальності складів. Голосні не повністю редукуються і зберігають певну артикуляційну диференціацію, що є принципово важливим для китайської вокальної традиції.

Співачка чітко структурує склад, зберігає ясність приголосних і намагається відтворити фонетичні особливості китайської мови. Особливо показовим є прагнення до передачі тональної структури: інтонаційні контури окремих складів у багатьох випадках корелюють із мовними тонами. Проте ця кореляція не є повністю стабільною – у протяжних кантиленних фразах тональні відмінності частково згладжуються, що зумовлено вимогами європейської вокальної лінії.

Виконання демонструє збалансовану взаємодію мовної та музичної інтонації. Якщо у багатьох європейських інтерпретаціях китайських пісень домінує музична логіка, то тут спостерігається спроба узгодити мелодичний розвиток із природою мовного вислову. Фразування будується не лише за законами кантилени, а й з урахуванням синтаксичної структури тексту, що особливо відчутно у рядках «Щодня думаю про тебе, та не бачу тебе» та «Лише б твоє серце було, як моє», де семантичні акценти підкреслюються через мікродинаміку та артикуляційні нюанси.

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=ZF74a5dGjkM&t=38s> – 我住长江头 I Live at the Top of the Yangtze River - Soprano, Helen Lacey

З точки зору вокальної техніки виконання характеризується високим рівнем дихальної опори та контролю звуковедення. *Legato* залишається провідним принципом, проте воно не повністю нівелює складову структуру слова. На відміну від традиційного *bel canto*, де часто відбувається згладжування приголосних і злиття складів, у даному виконанні зберігається відносна сегментованість мовного потоку, що наближує його до китайської вокальної моделі.

Особливої уваги заслуговує художньо-образний аспект інтерпретації. Співачка уникає надмірної оперності й тяжіє до камерного типу виразності, що відповідає жанровій природі твору. Емоційний зміст – інтимна лірика розлуки – передається через стриману динаміку, м'яку агогіку та делікатне фразування. Водночас у трактуванні відчутний європейський тип ліричного узагальнення, тоді як китайська традиція передбачає більш тісний зв'язок емоції з інтонаційною конкретикою слова. Отже, це виконання доцільно розглядати як приклад збалансованої концертної синтетичної моделі, у якій досягається частковий баланс між вимогами європейської вокальної техніки та специфікою китайської фонетики.

У виступі французького мюзиклового виконавця *Лорана Бана* на сцені «Святкового гала-концерту до Китайського Нового року на телеканалі *Dragon TV* (Східне телебачення)»²⁶ феномен інтеркультурного вокального синтезу розкривається через складну взаємодію фонетичних і виконавських чинників, де саме фонетика стає основою формування сценічного образу і водночас об'єктом трансформації під впливом іншої вокальної традиції.

Передусім увагу привертає реалізація складової структури китайського слова. Виконавець прагне зберегти основний принцип китайської дикції – чітке членування складу на ініціаль, ядро і фіналь, що забезпечує відносну розбірливість тексту навіть за умов іноземного мовного контексту. Приголосні

²⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=mxlo6ifkzqk> – 【2026东方卫视春晚】“中法文化”碰撞！法国音乐剧演员#洛朗·班 以秦腔融合法式唱腔演绎《le chef》，再现大唐长安多元风情！#东方卫视春晚 2026 clip

вимовляються енергійно, з акцентованою атакою, що надає мовленню виразної рельєфності і виконує не лише фонетичну, а й драматургічну функцію. Водночас така підсилена артикуляція має явно сценічний характер: вона спрямована на театральну комунікацію, підкреслення характеру і створення експресивного образу.

Голосні, навпаки, демонструють відхід від китайської фонетичної стабільності. Вони зазнають помітної вокалізації: округлюються, подовжуються, підпорядковуються резонансним принципам і частково втрачають свою мовну індивідуальність. Це особливо відчутно у кантиленних або напівкантиленних фразах, де голосна стає насамперед носієм звуку, а не слова. Найбільш показовим є поводження з тональною природою китайської мови. Тон як смислорозрізнювальний параметр тут частково відтворюється, проте підпорядковується музичній мелодиці, унаслідок чого мовна і музична інтонації співіснують, але не збігаються повністю.

Темброва палітра звучання поєднує в собі два темброві ідеали: світлий, відкритий, різкий звук, характерний для китайської театральної традиції, і більш округлений, резонансно збалансований тембр європейського мюзиклу.

Виконавець активно використовує ці типи звучання як засіб сценічної драматургії. У цьому сенсі тембр стає не лише акустичною характеристикою, а й носієм культурного коду. Отже, виступ Лорана Бана репрезентує *гібридну сценічно-театральну модель*, де фонетика набуває статусу ключового елементу виконавської інтерпретації, але функціонує вже не лише у площині камерного співу, а у просторі музичного театру.

Запис «*A Collection of Chinese Art Songs*» у виконанні *Джона Генріксона*²⁷ репрезентує сучасний етап інтерпретації китайського камерно-вокального репертуару західними виконавцями.

²⁷ https://www.youtube.com/watch?v=nnFHR5b3F_E – A Collection of Chinese Art Songs

Програма, що включає твори композитора Лу Цзайї – «Міст» (桥), «Туга / Очікування» (盼), «Дім» (家) – демонструє більш усвідомлену і стилістично інтегровану модель міжкультурного співу порівняно з ранніми прикладами.

У вокально-технічному аспекті виконання базується на принципах *bel canto*, однак у більш гнучкій і адаптованій формі. Вокальна подача співака характеризується стабільною дихальною опорою, проте на відміну від типово купольного звучання, тут спостерігається менша темброва уніфікація та більша відкритість артикуляції. Це дозволяє зберігати кантиленність, не втрачаючи при цьому фонетичної виразності тексту.

Особливу увагу привертає дикційна структура. У виконанні Джона Генріксона значно чіткіше, ніж у багатьох західних співаків, відтворюється складова структура китайської мови: приголосні звучать більш рельєфно, без надмірного згладжування; голосні зберігають індивідуальні фонемні характеристики; спостерігається прагнення до точного відтворення вокалічних відтінків без їх повної європеїзації.

Інтонаційна фактура демонструє більш високий рівень узгодження мовної та музичної інтонації. На відміну від типових моделей, де тональна структура китайської мови підпорядковується мелодії, у даному виконанні простежується спроба зберегти тональні контури навіть у межах кантиленного фразування. Це особливо помітно у творах «Туга / Очікування» та «Дім», де інтонаційна лінія набуває більшої декламаційної гнучкості. З виконавського погляду інтерпретація вирізняється більшою експресивною деталізацією та уважністю до тексту. Тут відчутне прагнення до поєднання кантилени з елементами декламаційності, що наближує виконання до китайської вокальної естетики.

Отже, виконання Джона Генріксона демонструє сучасну збалансовану модель міжкультурного вокального синтезу, у якій досягається відносний баланс між кантиленною природою європейського співу та декламаційно-фонетичною виразністю китайського вокального мистецтва.

Інтерпретація тенора Ділана Турічека у програмі «*Three Chinese Art Songs*»²⁸ репрезентує сучасний студентський, але водночас стилістично усвідомлений підхід до інтерпретації китайської камерно-вокальної музики західним виконавцем.

У вокально-технічному аспекті виконання демонструє чітку орієнтацію на *bel canto*, що проявляється у стабільній опорі дихання, рівності регістрів і кантиленному звуковеденні. Голос тенора звучить світло, з помірною резонансною купольністю, що характерно для молодого академічного голосу. Водночас спостерігається тенденція до відкритішої артикуляції, що сприяє кращій зрозумілості тексту.

Фонетичне оформлення китайської мови в цьому виконанні є досить показовим. Дикція загалом чітка, зі збереженням складової структури, однак приголосні іноді пом'якшуються відповідно до вокальної позиції, голосні частково уніфікуються, особливо у кантиленних фразах, а прагнення до точності не завжди приводить до повної фонематичної диференціації. Разом із тим, порівняно з багатьма західними виконавцями, тут помітна більша увага до фонетичної конкретності, що свідчить про сучасну тенденцію до більш глибокого опрацювання китайської вимови.

Особливу увагу привертає інтонаційна організація. У виконанні Д. Турічека спостерігається прагнення зберегти тональну структуру китайської мови, однак вона, як і в більшості західних інтерпретацій, частково підпорядковується музичній мелодії. У результаті формується компромісна модель: тональні контури відтворюються, але згладжуються у довгих кантиленних фразах; музична логіка домінує у кульмінаційних моментах.

З виконавського погляду інтерпретація вирізняється ліричністю, акуратністю фразування та стриманою емоційністю, що відповідає камерному жанру. Водночас у порівнянні з китайською виконавською традицією дещо бракує декламаційної рельєфності, яка забезпечує більш чітке підкреслення

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=7Yct-5XF9QY> – Dylan Turicek, tenor: Three Chinese Art Songs (Huang Zi) - UG Honors Voice Recital - SUNY-SB

тексту. Фортепіанна партія у виконанні Шарлотти Гілл відіграє важливу роль у формуванні стилістичної цілісності: супровід є прозорим, підтримує вокальну лінію та допомагає структурувати фразування без надмірного домінування. Таким чином, інтерпретація Ділана Турічека репрезентує *студентсько-пошукову проміжну модель*, у якій досягається відносний баланс між технічною ефективністю голосу та фонетичною точністю тексту, однак синтез ще не набув цілковитої стабільності.

Узагальнені в таблиці № 12 (див. додат. Б) індивідуальні виконавські моделі демонструють послідовний спектр міжкультурних інтерпретацій китайського камерно-вокального репертуару – від *bel canto*-домінантних адаптаційних стратегій (Марісан Корсіно, Діана Дамрау), у яких мовно-фонетична специфіка підпорядковується кантиленній і резонансній логіці європейської школи, через різні форми компромісно-синтетичних і перехідних моделей (Еллісон Прост, Фібі Хейнс, Міра Алховік, Ярослава Божко, Гелен Лейсі, Джон Генріксон), що прагнуть збалансувати музичну цілісність із збереженням тонально-артикуляційної природи китайської мови, до мовно-орієнтованих та сценічно-гібридних підходів (Джульєт Петрус, Лоран Бан), де слово і його фонетична організація виступають визначальним чинником звукоутворення, а також студентсько-пошукових інтерпретацій (Ділан Турічек), що відображають процес становлення інтегративної вокально-фонетичної свідомості.

Висновки до розділу 3

У результаті проведеного дослідження було встановлено, що міжкультурна взаємодія китайської вокальної традиції та європейської системи *bel canto* формує складний, багаторівневий і динамічний процес, у межах якого відбувається не лише технічне запозичення окремих вокальних прийомів, а глибоке переосмислення самої природи співочого звукоутворення, інтонаційного мислення та виконавської свідомості.

Передусім доведено, що китайська вокальна культура та європейська академічна традиція репрезентують дві принципово різні моделі організації співу. Європейська система *bel canto* орієнтована на акустичну стабільність, темброву однорідність, кантиленність звуковедення та формування «єдиного звука», що забезпечує універсальність вокальної техніки незалежно від мовного матеріалу. Натомість китайська вокальна традиція ґрунтується на мовно-інтонаційній природі співу, де ключову роль відіграють тональна організація складу, чіткість артикуляції, гнучкість тембрових змін і тісний зв'язок музичної інтонації з просодією мовлення. Таким чином, відмінність між цими системами має не лише технічний, а передусім когнітивний характер, оскільки стосується різних типів музично-вокального мислення.

Аналіз історичного розвитку китайської академічної вокальної школи (підрозділ 3.1) засвідчив, що її становлення відбувалося як процес синтетичної інтеграції, у межах якої принципи *bel canto* були не механічно запозичені, а адаптовані до мовно-фонетичної та естетичної специфіки китайської культури. У результаті сформувалася модель *Chinese bel canto*, яка поєднує дихальну опору, кантиленність і резонансну організацію звука з інтонаційною гнучкістю, фонетичною точністю та тембровою варіативністю. Це дозволило китайським виконавцям успішно інтегруватися у світовий музичний простір, зберігаючи при цьому національну ідентичність вокального звучання.

Порівняльний аналіз вокально-методичних принципів (підрозділ 3.2) підтвердив, що основна відмінність між двома системами полягає у співвідношенні слова і звука. У *bel canto* техніка слова підпорядковується техніці звука, тоді як у китайській традиції саме слово виступає організуючим центром звукоутворення. Це визначає різницю у всіх ключових параметрах вокалу: від артикуляції та інтонації до тембрової організації й методики навчання. Водночас сучасна вокальна практика демонструє тенденцію до зближення цих підходів, що проявляється у формуванні синтетичних моделей виконавства.

Особливо важливим результатом дослідження є виявлення асиметрії між двома напрямками міжкультурного вокального обміну (підрозділ 3.3). Якщо китайські виконавці вже мають усталену систему адаптації до європейського репертуару, то європейські співаки лише починають системно освоювати китайську камерно-вокальну музику. Ця асиметрія зумовлена як історичними, так і педагогічними чинниками, зокрема відсутністю цілісної методичної бази у західній вокальній освіті щодо роботи з китайським мовно-інтонаційним матеріалом.

У процесі аналізу виконавської практики було встановлено, що основні труднощі, з якими стикаються європейські співаки, пов'язані з:

- тональною природою китайської мови та необхідністю збереження інтонаційних контурів складу;
- поєднанням кантиленного звуковедення з чіткою складовою артикуляцією;
- адаптацією тембрової моделі *bel canto* до більш світлого, артикуляційно орієнтованого звучання;
- переосмисленням фразування як взаємодії музичної та мовної інтонації.

Водночас аналіз конкретних виконавських прикладів дозволив виокремити типологію міжкультурних інтерпретацій, яка включає п'ять основних моделей: *bel canto*-домінантну, мовно-орієнтовану, компромісно-синтетичну, сценічно-театральну та студентсько-пошукову. Ця класифікація засвідчує, що міжкультурне виконання не є хаотичним явищем, а розвивається у межах певної системи, де кожна модель відображає ступінь інтеграції вокальної техніки та фонетичної специфіки.

Найбільш перспективною виявлено компромісно-синтетичну модель, у якій досягається баланс між технічними принципами *bel canto* та мовно-інтонаційною природою китайського вокалу. Саме ця модель створює підґрунтя для формування нової виконавської парадигми, здатної адекватно

відтворювати китайський репертуар у європейському культурному контексті без втрати його автентичних рис.

Суттєвим результатом дослідження стало також обґрунтування методичної системи підготовки європейських співаків до виконання китайської камерної музики. Доведено, що ефективна підготовка має бути багаторівневою і включати фонетико-артикуляційний, інтонаційно-просодичний, темброво-резонансний та інтерпретаційно-стилістичний етапи, інтегровані у процес ансамблевої роботи з концертмейстером. Саме ансамблевий аспект виступає ключовим механізмом формування нової інтонаційної та стилістичної свідомості виконавця.

Окрему увагу приділено українському контексту, який наразі перебуває на початковому етапі освоєння китайського вокального репертуару. Виявлено, що існуючі приклади виконання (як академічні, так і популярні) свідчать про зростання інтересу до китайської музики, проте водночас актуалізують необхідність системної методичної та педагогічної роботи у цьому напрямі.

Таким чином, можна зробити узагальнюючий висновок, що сучасне вокальне мистецтво функціонує як відкрита міжкультурна система, у якій відбувається активний обмін інтонаційними, фонетичними та технічними моделями. Взаємодія китайської вокальної культури та європейської традиції *bel canto* не призводить до нівелювання їхніх відмінностей, а, навпаки, формує новий тип виконавської культури, заснований на принципах синтезу, адаптації та стилістичної багатоманітності.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом вокально-фонетичних механізмів міжкультурної інтерпретації, розробкою спеціалізованих педагогічних методик, а також розширенням корпусу виконавських практик, що дозволить сформуванню повноцінної теоретичної й методичної бази для інтеграції китайського камерно-вокального репертуару у європейський академічний простір.

ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено комплексне теоретичне осмислення вокальної фонетики як фундаментального чинника формування співочого звукоутворення у концертно-камерному виконавстві Китаю. Розкрито специфіку взаємодії мовної, музичної, акустичної та виконавської організації китайського академічного співу, окреслено місце вокальної фонетики в системі сучасного музикознавства, вокальної педагогіки та міжкультурної виконавської комунікації. Доведено, що вокальна фонетика є не периферійним аспектом виконавської практики, а однією з ключових категорій осмислення природи академічного співу, особливо у тих національних традиціях, де мовна структура безпосередньо впливає на характер інтонування, звуковедення і художньої виразності.

Обґрунтовано вокальну фонетику як теоретико-методологічну основу співочого звукоутворення. У ході дослідження доведено, що вокальна фонетика не може розглядатися лише як допоміжний компонент правильної вимови у співі. Вона постає системоутворювальним чинником вокального процесу, оскільки саме через фонетичну організацію мови координуються дихальні, фонаційні, артикуляційні, резонансні та слухо-перцептивні механізми співу. Встановлено, що фонема, склад, артикуляційний уклад, просодична структура та орфоепічна норма у співі виконують не лише мовну, а й акустично-регулятивну функцію, безпосередньо впливаючи на конфігурацію вокального тракту, формантну структуру, темброву якість, проєкційність, інтонаційну стабільність і словесну розбірливість співочого звука. Отже, вокальна фонетика постає як міждисциплінарна галузь знань, що поєднує досягнення фонетики, акустики, фізіології голосу, вокальної педагогіки та виконавського музикознавства.

Визначено, що фонетична організація мови має визначальний характер у формуванні вокального звука. Доведено, що співочий звук не є нейтральною

вокально-акустичною субстанцією, на яку згодом накладається словесний текст, а формується саме в процесі реалізації мовного матеріалу в умовах музично організованого звучання. Це означає, що мовна структура не супроводжує вокалізацію, а є одним із її базових механізмів. Встановлено, що голосні визначають резонансну архітектоніку звука, приголосні впливають на ступінь артикуляційної рельєфності, атаки та словесної окресленості, склад функціонує як часова та інтонаційна одиниця вокального руху, а просодія спрямовує розвиток музично-мовної енергії фрази. Унаслідок цього фонетична організація мови постає як функціональна матриця звукоутворення, що забезпечує єдність технічного, акустичного та семантичного рівнів співу.

Уточнено сутність поняття «вокальна мова» як специфічного режиму функціонування фонетичної системи в умовах музично організованого звучання. Показано, що в співі фонетична система мови функціонує в особливому режимі, за якого фонема і склад перестають бути короткими одиницями мовленнєвого потоку і перетворюються на пролонговані артикуляційно-акустичні позиції, пов'язані з тривалістю тону, динамікою фрази, резонансною стабільністю та інтонаційною виразністю. У цьому аспекті вокальна мова є не механічним продовженням розмовного мовлення, а якісно особливою формою його художньо-музичної організації, де слово виступає одночасно носієм змісту, інтонації й технологічним механізмом керування голосом. Обґрунтовано, що поняття «вокальна мова» може бути використане як операційна категорія сучасного музикознавчого і вокально-педагогічного дискурсу.

Фонетичний метод постановки голосу осмислено як цілісну виконавсько-педагогічну систему. У дисертації доведено, що фонетичний метод постановки голосу ґрунтується на свідомому використанні фонем, складів і артикуляційних моделей як мінімальних одиниць технічного впливу на звукоутворення. Такий підхід дає змогу точніше координувати роботу дихання, гортані, резонаторної системи та артикуляційного апарату, сприяє стабілізації тембру, керованості

регістровими переходами, покращенню дикції, інтонаційної точності й художньої виразності. Встановлено, що фонетичний метод має не лише дидактичне, а й теоретичне значення, оскільки виявляє глибинний зв'язок між мовною організацією та природою співочого звуку.

Виявлено, що вокально-фонетична специфіка китайської мови визначає особливий тип китайського академічного співу. У ході дослідження встановлено, що китайська мова як складоцентрична, тональна, фонологічно стабільна система з трикомпонентною структурою складу і відсутністю редукції голосних формує особливу модель вокального інтонування, принципово відмінну від більшості європейських мовних систем. Доведено, що кожен склад у китайській мові є не лише артикуляційною, а й смислорозрізнявальною та інтонаційною одиницею; тон виконує лексико-фонологічну функцію і тому не може бути повністю нейтралізований у співі без ризику смислових втрат. Це зумовлює підвищену роль складової членованості, індивідуалізованої якості голосних, чіткої артикуляції приголосних, збереження фіналей і контролю тональної конфігурації слова в умовах музичного розвитку. Отже, китайський академічний спів формується як особлива художньо-функціональна система, у якій мовна структура безпосередньо визначає характер звукоутворення, інтонаційного мислення та виконавської виразності.

Доведено, що взаємодія мовної та музичної інтонації у китайському вокальному мистецтві має характер подвійного кодування висоти. Установлено, що у китайському співі одночасно функціонують дві інтонаційні системи – мовна, пов'язана з тональною природою китайського слова, і музична, зумовлена композиторською мелодикою та законами вокальної фрази. Їх співвідношення не зводиться ani до повного збігу, ani до повного підпорядкування однієї системи іншій. Саме тому запропоноване у роботі положення про подвійне кодування висоти дозволяє адекватно описати природу китайського академічного співу, в якому лексичний тон і музична висота вступають у динамічну взаємодію. На цій основі виокремлено три

основні моделі взаємодії мовної та музичної інтонації: ізоморфну, за якої музичний рух максимально наближений до природного тонального контуру слова; адаптаційну, де музична лінія враховує мовну інтонацію, але підпорядковує її художнім завданням; модифікаційну, у якій музична логіка істотно трансформує природний тональний профіль слова. Така типологія поглиблює розуміння механізмів інтонаційної організації китайського вокального репертуару.

Осміслено процес формування китайської академічної вокальної школи як синтез національної мовно-фонетичної традиції та європейської системи bel canto. Показано, що сучасна китайська академічна вокальна школа сформувалася не як механічне перенесення західноєвропейських технічних принципів на китайський ґрунт, а як складний історико-культурний процес інтеграції. Система bel canto, сприйнята китайською вокальною освітою у ХХ столітті як взірець професійної академічної техніки, у китайському культурному середовищі зазнала адаптації відповідно до особливостей національної мови, виконавської естетики та традицій музичного мислення. Унаслідок цього китайський академічний спів розвивається як синтетична форма вокального мистецтва, у якій поєднуються європейська резонансно-технічна модель і китайська мовно-інтонаційна організація. Саме ця синтетична природа визначає специфіку сучасної китайської вокальної школи та її місце у світовому музичному процесі.

Доведено, що найбільш повно вокально-фонетична природа китайського співу виявляється у сфері концертно-камерного виконавства. У дисертації встановлено, що жанр китайської художньої пісні є особливо репрезентативним для дослідження вокальної фонетики, оскільки саме тут слово, його семантика, інтонаційний профіль, фонетична структура та декламаційна організація набувають першочергового значення. На відміну від великої оперної форми, де домінують масштабність, проєкційність і сценічна умовність, концертно-камерний жанр вимагає підвищеної уваги до словесної деталізації,

мікроінтонаційної чутливості, тембрової диференціації та делікатної координації мовлення і кантилени. У зв'язку з цим саме концертно-камерне виконавство є найбільш продуктивним середовищем для виявлення закономірностей взаємодії мовної та музичної систем у китайському академічному співі.

Визначено, що міжкультурна взаємодія китайської та європейської вокальних традицій у сучасній виконавській практиці має системний характер. Аналіз сучасного виконавства засвідчив, що входження китайського камерно-вокального репертуару до практики європейських співаків, так само як і освоєння європейського репертуару китайськими вокалістами, зумовлює формування нових моделей міжкультурної вокальної адаптації. У цих процесах мовна система перестає бути нейтральним текстовим носієм і виступає чинником, що активно трансформує техніку, інтонаційне мислення, артикуляційні звички та критерії стильової достовірності. Отже, міжкультурне вокальне виконавство постає як особлива форма художньої комунікації, у якій техніка, мова, стиль і культурна пам'ять взаємодіють як єдина система.

Запропоновано типологію міжкультурних виконавських моделей інтерпретації китайського камерно-вокального репертуару. На основі вокально-фонетичного аналізу сучасної виконавської практики виокремлено п'ять основних моделей інтеркультурної інтерпретації китайського камерно-вокального репертуару європейськими виконавцями: bel canto-домінантну адаптаційну модель, у якій китайський текст підпорядковується насамперед європейській кантиленній логіці; мовно-орієнтовану, або фонетично-центровану, модель, де вокальне звуковедення максимально наближене до природи китайського слова; компромісно-синтетичну модель, що забезпечує відносну рівновагу між технічною досконалістю bel canto і фонетичною адекватністю китайської мови; сценічно-театральну гібридну модель, пов'язану з естрадно-театральними, шоу- та мюзикловими формами, де фонетика набуває додаткової характерологічної і драматургічної функції; студентсько-пошукову

модель, що відображає етап опанування китайського вокального матеріалу в освітньому середовищі. Обґрунтовано, що ця типологія дозволяє розглядати конкретне виконання не в категоріях правильності чи неправильності, а як репрезентацію певного типу та рівня міжкультурної вокальної адаптації.

Компромісно-синтетичну модель визначено як найбільш перспективну для сучасного міжкультурного виконавства. Установлено, що саме компромісно-синтетичний тип інтерпретації найбільшою мірою відповідає сучасним вимогам художньої переконливості та культурної достовірності. Він не зводиться ані до механічного перенесення *bel canto*-прийомів на китайський текст, ані до відмови від академічної вокальної техніки заради мовної буквальності. Його сутність полягає в послідовній адаптації європейської техніки до мовно-інтонаційної природи китайської мови при збереженні професійної вокальної якості. Саме така модель відкриває найширші можливості для подальшого розвитку міжкультурного виконавства, вокальної педагогіки та сучасної музичної китаїстики.

Визначено теоретичне значення дослідження для сучасного музикознавчого осмислення природи співу. Результати роботи дають підстави розглядати спів не лише як музично-технічний або художньо-інтерпретаційний процес, а як складну форму взаємодії мовної та музичної систем. У цьому аспекті дисертація поглиблює положення музичної китаїстики, теорії вокального мистецтва, вокальної фонетики та міжкультурної музичної комунікації, конкретизує понятійний апарат дослідження співу, уточнює зміст категорій «вокальна фонетика», «вокальна мова», «фонетичний метод постановки голосу», а також пропонує нові методологічні підходи до аналізу китайського камерно-вокального репертуару в єдності його фонетичних, інтонаційних, тембрових і виконавських параметрів.

Підтверджено практичну цінність одержаних результатів для сучасної вокальної освіти й виконавської практики. Положення дисертації можуть бути використані у професійній підготовці співаків, у розробці курсів із вокальної

фонетики, вокальної педагогіки, музичної китаїстики та міжкультурної вокальної комунікації, у створенні навчально-методичних посібників, практикумів, рекомендацій і хрестоматій, а також у роботі викладачів, концертмейстерів і виконавських ансамблів, що звертаються до китайського камерно-вокального репертуару. Практичне значення дослідження полягає також у тому, що воно окреслює конкретні засади продуктивної адаптації європейських вокально-технічних принципів до китайського мовного матеріалу, сприяє розширенню репертуарних можливостей вокалістів і формуванню міжкультурної виконавської компетентності.

Окреслено перспективи подальших наукових розвідок. Перспективними визнано подальше вивчення вокальної фонетики інших мовних систем у камерно-вокальному виконавстві, поглиблення порівняльного аналізу китайської та європейської виконавських традицій, розробку спеціалізованих методик навчання співу китайською мовою для не-носіїв, розширення аналітичного корпусу сучасних виконавських інтерпретацій, а також міждисциплінарне поєднання музикознавчих, фонетичних та акустичних методів у вивченні співочого звукоутворення.

Отже, дисертація підтвердила, що вокальна фонетика в концертно-камерному виконавстві Китаю є не локальною виконавською проблемою, а ключем до розуміння природи китайського академічного співу як цілісної художньо-функціональної системи. Саме через вокальну фонетику розкривається специфіка взаємодії слова і музики, національної мовної традиції та академічної вокальної техніки, внутрішня логіка китайського інтонаційного мислення і механізми сучасної міжкультурної виконавської адаптації. Це дає підстави стверджувати, що дослідження вокальної фонетики є одним із найбільш продуктивних напрямів сучасного музикознавчого осмислення китайського вокального мистецтва та його місця у світовому культурному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. А Гудаму. Академічне вокальне мистецтво Китаю в контексті сучасної музикології // *Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури*. Харків, 2020. Вип. 67. С. 89–97. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.09>.
2. А Гудаму. Вокальне мистецтво Внутрішньої Монголії в контексті розвитку китайської музики XX – початку XXI століть : дис. ... д-ра філософії з музичного мистецтва : спец. 025 «Музичне мистецтво», галузь знань «Культура і мистецтво» / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2023. 143 с.
3. Антонюк В. Г. Виконавські форми сольного співу: до питання різнопрофільних співацьких особистостей / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
4. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. Київ : Віпол, 2007. 174 с.
5. Антонюк В. Г. Міжкультурний діалог у процесі навчання вокалістів // *Діалог культур у процесі гармонізації постсучасного світу : зб. тез і повідомлень дистанційн. наук. кругого столу, 28 квіт. 2020 р.* / Ін-т культурології Нац. акад.. мистецтв України. Київ, 2020. С. 10–14.
6. Антонюк В. Г. Орфоепія у художньому співі / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
7. Антонюк В. Г. Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект : [дослідницька праця] / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
8. Бабич Н. М. Фонетика та фонологія з основами аудіології: навч.-метод. посібник для майбутніх логопедів. Київ : ТОВ «Альянт», 2022. 294 с.
9. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03

«Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 194 с.

10. Бойко А. М. Специфіка китайського вокального мовлення // Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : матеріали XVIII Міжнар. наук.-творчої конф., студентів та аспірантів (Харків, 22–23 берез. 2018 р.) / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. С. 20–21.

11. Бойко А. М. Становлення виконавського стилю у вокальній музиці // Культурологія та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених (Харків, 20–21 квіт. 2016 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. С. 142–143.

12. Ван Дуаньгуй. Мелос як парадигма вокального мистецтва: на матеріалі творчої практики України та Китаю : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. 200 с.

13. Ван Ін. Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї XX – початку XXI століття в контексті міжнаціональних зв'язків : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 190 с.

14. Василенко Л. М. Взаємодія вокального і методичного компонентів у процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музики : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теорія і методика навчання (з галузей знань)» / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2003. 20 с.

15. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 221 с.

16. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. І. П. Чайковського. Київ, 2008. 16 с.

17. Вознюк О. Методи вокального навчання в класі сольного співу // Педагогічна освіта: теорія і практика : зб. наук. пр. / Кам'янець-Подільський нац. ун-т імені Івана Огієнка, Ін-т педагогіки НАПН України. Кам'янець-Подільський, 2016. Вип. 21, ч. 2. С. 31–37.

18. Гіголаєва-Юрченко В. О. Актуальність основ фоніології для представників вокальних професій // Challenges in Science of Nowadays : Proc. of the 8th Intern. Sci. and Practical Conf., (April 4-5, 2021). Washington, 2021. С. 635–640. (Scientific Collection «InterConf», № 48).

19. Гіголаєва-Юрченко В. О. Вдосконалення мовленнєвої функції як ефективний спосіб вокального розвитку // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : у 2 ч. : матеріали міжнар. наук. конф. (22–23 листоп. 2023 р.) / Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2023. Ч. 2. С. 189–190.

20. Гіголаєва-Юрченко В. О. Вокальна педагогіка та вокальна фонопедія: до питання про перспективу взаємодії // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23–24 квіт. 2020 р. / Ін-т модернізації змісту освіти, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2020. С. 57–58.

21. Гіголаєва-Юрченко В. О. Вплив фонетичних навичок на вокально-технічну якість (на прикладі практики з китайськими студентами ХДАК) // Recent scientific investigation : Proc. of the 5th Intern. Sci. and Practical Conf., Oslo, Norway, 26-28.04.2022. Norway, 2022. С. 271-277. (Scientific Collection «InterConf», № 106).

22. Гіголаєва-Юрченко В. О. Особливості педагогічного підходу у вихованні майбутніх співаків концертно-камерного жанру // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (17–18 листоп. 2022 р.) / Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2022. С. 384–385.

23. Гіголаєва-Юрченко В. О., Лі Дешун. Вокальна фонетика, її артикуляційні та акустичні особливості // *Global and Regional Aspects of Sustainable Development : Proc. of the 8th Intern. Sci. and Practical Conf.*, Copenhagen, Denmark, March 26-28, 2023. Copenhagen, 2023. С. 314–316. (Scientific Collection «InterConf», № 148).

24. Гіголаєва-Юрченко В., Лі Дешун. *Bel canto* і китайська вокальна фонетика: гендерний вимір міжкультурного діалогу // *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка* : зб. наук. пр. Львів, 2025. Вип. 54. С. 21–25. DOI: <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-03>.

25. Гіголаєва-Юрченко В., Смирна О., Давидович Л. Важливість залучення національної складової до вокально-освітнього процесу (на прикладі роботи із китайськими здобувачами ХДАК) // *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка*. Дрогобич, 2024. Вип. 73, т. 1. С. 144-150. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-1-21>.

26. Гладишева А. О. *Сценічна мова. Дикційна та орфоепічна нормативність* : навч. посібник / Київ. держ. ін-т театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ, 1996. 264 с.

27. Гнидь Б. П. *Історія вокального мистецтва* : підручник. Київ, 1997. 320 с.

28. *Голос людини та вокальна робота з ним* : монографія / авт. кол. Г. Є. Стасько та ін. ; Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника, Ін-т мистецтв. Івано-Франківськ, 2010. 336 с.

29. Гребенюк Н. Є. *Вокально- виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти* : монографія / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. 269 с.

30. Грицан Н. *Техніка сценічного мовлення* : навч-метод. посібник. 2-ге вид., переробл. і доповн. Івано-Франківськ, 2020. 286 с.

31. Гунько Н. О. Інноваційні аспекти вокально-методичної підготовки майбутнього педагога-музиканта // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки : зб. наук. пр. Кропивницький, 2017. Вип. 155. С. 51–55.
32. Данильчук О. Я. Актуальність фонетичного методу в процесі виховання співака виконавця // Молодий вчений. 2019. № 10. С. 53–56.
33. Ден Кайюань. Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980–90-х років: жанрова стилістика : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 205 с.
34. Єрошенко О. В. Виразність вокального виконавства: художні та природничі чинники // Культура України : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2012. Вип. 36. С. 252–261.
35. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 19 с.
36. Жишкович М. А. Методика викладання спеціальних дисциплін: Академічний спів : навч. посібник / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів : Растр-7, 2024. 122 с.
37. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 173 с.
38. Катрич О. Т. Поняття стильового «архетипу» в композиторській та виконавській творчості // Київське музикознавство : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 1999. Вип 2 : Проблеми музичної інтерпретації. С. 124–129.

39. Катрич О. Т. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : дослідження. Київ : Відродження ; Дрогобич, 2000. 98 с.
40. Ковбасюк А. Фонетика мови та її вплив на спів // Вісник Львівського університету. Серія мистецтво : зб. наук. пр. Львів, 2012. Вип. 11. С. 117–122. DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.11.2011.2942>.
41. Колодуб І. Теорія вокального мистецтва. Харків : Промінь, 1996, 255 с.
42. Колос М. Методичні аспекти вокальної підготовки майбутнього вчителя музики // Гуманітарний вісник Державного вищого навчального закладу «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди». Серія: Педагогіка. Психологія. Філософія : зб. наук. пр. Переяслав-Хмельницький, 2015. Вип. 36. С. 60–68.
43. Кушка Я. С. Методика навчання співу : посібник з основ вокальної майстерності. Тернопіль, 2013. 288 с.
44. Лі Дешун. Камерно-вокальна музика Китаю: особливості виконання // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (18-19 листоп. 2021 р.) / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2021. С. 349–350.
45. Лі Дешун. Мовна фонетика — спів — вокальна культура: особливості впливу та формування // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття. У 2 ч. : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20-21 квіт. 2023 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2023. Ч. 1. С. 271.
46. Лі Дешун. Мистецтво китайського національного співу в аспекті його унікальності // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття. У 2 ч. : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18-19 квіт. 2024 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2024. Ч. 1. С. 192–194.
47. Лі Дешун. Виконавські аспекти інтерпретації китайської камерно-вокальної музики у європейській традиції // Sociological and psychological models of youth communication : Proc. of the VII Intern. Sci. and Practical Conf.,

Copenhagen, Denmark, February 18–21, 2025 / International Science Group. Copenhagen, 2025. С. 27–29.

48. Лі Дешун. Вплив ієрогліфічної писемності на вокальне фразування та акцентуацію // *Fine Art and Culture Studies*. 2025. Вип. 1. С. 120–126. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-17>.

49. Лі Дешун. Європейська оперна традиція і китайський вокал: історичний діалог // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття. У 2 ч. : матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених, 17-18 квіт. 2025 р. / Ін-т модернізації змісту освіти, Харків. держ. акад. культури. Харків, 2025. Ч. 1. С. 215–216.*

50. Лі Дешун. Специфіка вокального виконання китайських вокальних творів у контексті міжкультурної інтеграції // *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич, 2025. Вип. 84, т. 2. С. 105–109. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-2-16>.*

51. Лі Дешун. Фонетика і стиль: виконавські виклики при інтерпретації китайських пісень українськими співаками // *Слобожанські мистецькі студії. 2025. Вип. 2. С. 26–31. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.2.5>.*

52. Лі Мін. Особливості китайської класичної вокальної вимови та її спільні і відмінні риси з європейською вокальною школою // *Молоді музикознавці : тези XVII Міжнар. наук.-практ. конф. / Київ. муніципальна акад. музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2016. С. 70–71.*

53. Лю Юйтен. Явище стильової інтеграції у камерно-вокальній творчості європейських і китайських композиторів: від XIX до XX століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одес. нац. муз. акад. ім. А. Нежданової. Одеса, 2018. 200 с.

54. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец.

17.00.03 «Музичне мистецтво» / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.

55. Мадисева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Київська консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 28 с.

56. Мадисева Т. П. Співак і мова: культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посібник. Харків : Штрих, 2002. 160 с.

57. Маркова О., Смирнова Л. До питань теорії виконавської інтерпретації // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. Вип. 1: Музичне виконавство. С. 126–133.

58. Матюшенко-Матвійчук В. В. Вокальна підготовка на основі використання фонетичного методу // Слобожанські мистецькі студії. 2024. Вип. 1. С. 74–78. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.15>.

59. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 25 с.

60. Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198.

61. Овчиннікова А. П. Виразальні засоби мовного дискурсу у метахудожньому контексті : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 32 с.

62. Павлюк Н. М., Павлічук В. І., Міщенко З. О. Методи формування вокальної майстерності на основі резонансного співу // Інноваційна педагогіка. 2023. Вип. 55, т. 3. С. 100–104. DOI: <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2023/55.3.20>.

63. Пискач О. Д., Гоца Е. Д. Сучасна українська мова: Фонетика. Фонологія. Орфоепія : навч.-метод. посібник / Ужгород. нац. ун-т. Ужгород, 2022. 116 с
64. Ройтенко Н. О. Орфоепічні норми у творчості студентів-вокалістів у контексті слав'янських мов // Наукові записки. Серія: Педагогічні науки : зб. наук. пр. / Центральноукр. держ. пед. ун-т ім. Володимира Винниченка. Кропивницький, 2020. Вип. 188. С. 170–173. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2020-1-188-170-173>.
65. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. музична акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 36 с.
66. Сачок В. Вокальна підготовка іноземних студентів: мистецько-педагогічні підходи та практики // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2023. Вип. 43. С. 139–144. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286851>.
67. Се Пен. Новації в академічному вокальному виконавстві поч. ХХІ ст. // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич, 2024. Вип. 82, т. 2. С. 122–127. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/82-2-17>.
68. Се Пен. Проблеми сучасного академічного вокального виконавства // Духовна культура України перед викликами часу : матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю (м. Харків, 23 трав. 2024 р.) / Нац. юрид. ун-т ім. Ярослава Мудрого, Каф. культурології. Харків, 2024. С. 89–92.
69. Стасько Г. Основи технології звукоутворення у сучасній практиці виховання голосу : навч.-метод. посібник. Івано-Франківськ, 2018. 330 с.
70. Стахевич О. Г. Будова голосового апарату // Методика викладання вокалу : хрестоматія / Можайкіна Н. С. Київ, 2016. С. 49–56.

71. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.
72. Стахевич О. Г. Основи вокальної педагогіки : курс лекцій : навч. посібник. Ч. 1 : Природно-наукові теорії сольного співу / Харків. держ. акад. культури, Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Харків ; Суми : ХДАК : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 92 с.
73. Сун Яньін. Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво (мистецтвознавство)» / Львів. нац. муз. акад. ім. Н. В. Лисенка. Львів, 2016. 183 с.
74. Сьоміна А. А., Хотченко І. А. Особливості фонетики китайської мови // Питання сходознавства в Україні : тези доп. Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю, 28 берез. 2019 р. / Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2019. С. 98–101.
75. Тоцька Л. О. Методичні засади удосконалення вокальної підготовки майбутніх учителів музики : автореф. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теорія і методика навчання (з галузей знань)» / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2010. 24 с.
76. Усова Г., Тан Сай. Сучасні тенденції у вдосконаленні системи вокальної освіти китайських співаків // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич, 2023. Вип. 63, т. 2. С. 287–293. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/63-2-47>.
77. Ушакова О. А. Інтерактивні методичні підходи вокальної підготовки до практики навчання естрадному співу // Академічні візії. 2022. Вип. 8/9. С. 3–17. URL: <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/52/44> (дата звернення: 12.01.2026)
78. Ханас У. Я. Толерантність як чинник формування ціннісних систем у процесах кроскультурної комунікації // Грані. 2015. № 3. С. 98–102.

79. Хань Кай. Феномен камерного вокального виконавства у взаємодії української та китайської національних шкіл: історичний та теоретичний аспекти : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2017. 20 с.

80. Цзянь Дунюнь, Толстова Н. М. Педагогічні умови формування навичок вокального інтонування у китайських студентів – майбутніх учителів музичного мистецтва // Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства : матеріали VI Міжнар. наук.-практ. конф. молодих учених та студентів / Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського, Аньхойський ун-т фінансів та економіки. Одеса, 2020. С. 27–29. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/17207> (дата звернення: 15.01.2026)

81. Ці Мінвей. Жанрово-стильові пріоритети професійної підготовки вокалістів Китаю на етапі глобалізації : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 199 с.

82. Чжан Сіцюй. Дикція як артикуляційний прийом виконавської майстерності співака в сичжоуській музичній драмі // Музикознавча думка Дніпропетровщини : [зб. наук. пр.] / Нац. всеукр. муз. спілка, Дніпропетров. акад. музики ім. М. Глінки. Дніпро, 2021. Вип. 20. С. 252–261. DOI: <https://doi.org/10.33287/222121>.

83. Чжан Сіцюй. Інтерпретаційні властивості декламації у виконавській творчості вокаліста : Жанрово-стильові та інтерпретаційні аспекти практики композитора й виконавця // Аспекти історичного музикознавства // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 21. С. 247–260. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-21.16>.

84. Чжан Цзунжуй. Стилiстичнi риси нацiональної китайської вокально-пiсенної творчостi // Вiсник Нацiональної академiї керiвних кадрiв

культури і мистецтв. 2023. № 2. С. 219-224. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2023.286906>.

85. Чжоу Ї. «Вокальний стиль» у західноєвропейському та китайському мистецтвознавстві: порівняльний аналіз // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 57. С. 286–296. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-57.18>.

86. Чжоу Ї. Вербальні аспекти системи вокального мистецтва Китаю // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. Вип. 21. С. 137–149 . DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-21.09>.

87. Чжоу Ї. Індивідуальний виконавський стиль в умовах глобалізації (на прикладі творчості китайських співаків) : дис. ... д-ра філософії з музичного мистецтва : спец. 025 «Музичне мистецтво», галузь знань «Культура і мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 205 с.

88. Чжоу Чжівей. Порівняльна інтерпретологія: шляхи адаптації співака до іншонаціональних виконавських традицій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 17 с.

89. Чжу Лін. Європейська камерно-вокальна музика в сучасній китайській виконавській практиці: кроскультурні взаємодії дис. ... д-ра філософії з музичного мистецтва : спец. 025 «Музичне мистецтво», галузь знань «Культура і мистецтво» / Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2023. 233 с.

90. Чихаріна К. І. Особливості роботи з фонетичним аспектом китайської мови // Сходознавство. Актуальність та перспективи : матеріали III Міжнар. наук.-метод. конф., Харків, 6 трав. 2022 р. / Харків. нац. пед. ун-т

ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2022. С. 143–145. URL: <https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/8081> (дата звернення: 15.01.2026)

91. Швидків М. Л. Художня виразність мовлення як основа оволодіння технікою співу // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університет ім. Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2014. №1. С. 145–150.

92. Шень Шуюе. Камерні вокальні твори на вірші старовинних поетів у доробку китайських композиторів : кваліфікац. робота на здобуття освітнього ступеня "магістр", спец. 025 «Музичне мистецтво», галузь знань 02 «Культура і мистецтво» / Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми. 2021. 57 с.

93. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

94. Шуляр О. Д. Історія вокального мистецтва : монографія. Ч. 1. 2-ге вид., перероб. та доп. / Прикарпат. нац. ун-т України ім. В. Стефаника Івано-Франківськ, 2014. 391 с.

95. Юй Сінъя. Мовленнєві засоби подолання труднощів європейської манери звукоутворення у китайських студентів-вокалістів // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич, 2021. Вип 39, т. 3. С. 63–68. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/39-3-10>.

96. Юй Сінъя. Китайські національні вокальні традиції у діалозі з європейським досвідом академічного співу : дис. ... д-ра філософії з музичного мистецтва : спец. 025 «Музичне мистецтво», галузь знань «Культура і мистецтво» / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2023. 206 с.

97. Юй Сінъя. Мовленнєві фактори як інструмент опанування китайцями європейської академічної вокальної манери // Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2023. Вип. 36, т. 2. С. 247–257. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-2-19>.

98. Юйдін Сє. Образ митця в китайській культурі: постановка проблеми // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23–24 квіт. 2020 р. / Ін-т модернізації змісту освіти, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2020. С. 267.*

99. Юцевич Ю. Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу : навч.-метод. посібник / Ін-т змісту і методів навчання. Київ, 1998. 160 с.

100. Ян Цзяін. Навчання вокалу: поєднання європейської та китайської народної традицій // *Засоби навчальної та науково-дослідної роботи : зб. наук. пр. / Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2022. № 59. С. 137–146. DOI: <https://doi.org/10.34142/2312-1548.2022.59.11>.*

101. Abbate C. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, New Jersey : Princeton University Press, 1996. 304 p.

102. Adams D. *A Handbook of Diction for Singers: Italian, German, French*. New York : Oxford University Press, 2022. 325 p.

103. Angadi V., Croake D., Stemple J. Effects of Vocal Function Exercises: A Systematic Review // *Journal of Voice*. 2019. Vol. 33, Iss. 1. P. 124–137. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2017.08.031>.

104. Appelman D. R. *The Science of vocal pedagogy. Vol. 1 : Women's voices*. Indiana University Press, 1967. 434 p.

105. Baken, R. J., Orlikoff R. F. *Toward a Dynamical Diagnosis of Vocal Function // Diagnosis and Treatment of Voice Disorders / eds by John S. Rubin, Robert T. Sataloff, Gwen S. Korovin. 4th ed. Plural Publishing, 2014. P. 165–176.*

106. Baxter W. H. *A Handbook of Old Chinese Phonology*. Berlin ; New York : Gruyter Mouton, 2010. 940 p. (Trends in Linguistics. Studies and Monographs ; № 64).

107. Bell Shape Embodying Zhongyong: The Pitch Histogram of Traditional Chinese Anhemitonic Pentatonic Folk Songs / Hui Liu et al. // *Applied Sciences*. 2022. Vol. 12, Iss. 16. Article 8343. DOI: <https://doi.org/10.3390/app12168343>.
108. Bozeman K. W. *Practical Vocal Acoustics : Pedagogic Applications for Teachers and Singers*. Hillsdale ; New York : Pendragon Press, 2013. 156 p. (VOX MUSICÆ: The Voice, Vocal Pedagogy, and Song ; № 9).
109. Brown C. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. London : Oxford UP, 1999. 662 p.
110. Brown C. Performing 19th-Century Chamber Music: The Yawning Chasm between Contemporary Practice and Historical Evidence // *Early Music*. 2010. Vol. 38, Iss. 3. P. 476–480. DOI: <https://doi.org/10.1093/em/caq060>.
111. Butt J. *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. Cambridge University Press. 2002. 282 p.
112. Cao Ruiqi, Du Bingze. The Application and Development of Bel Canto Vocal Performance in Music Education // *International Journal of Educational Teaching and Research*. 2024. Vol. 1, № 3. DOI: <https://doi.org/10.70767/ijetr.v1i3.370>.
113. Carlsson G., Sundberg J. Formant frequency tuning in singing // *Journal of Voice*. 1992. Vol. 6, Iss. 3. P. 256–260. DOI: [https://doi.org/10.1016/S0892-1997\(05\)80150-X](https://doi.org/10.1016/S0892-1997(05)80150-X).
114. Chao Yuen Ren. *A Grammar of Spoken Chinese*. Berkeley : University of California Press, 1968. 847 p.
115. Chen M. Y. *Tone Sandhi: Patterns across Chinese Dialects*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 554 p.
116. Cheng Chin-Chuan. *A Synchronic Phonology of Mandarin Chinese*. Berlin :Walter de Gruyter, 2011. 92 p. (Monographs on Linguistic Analysis).
117. *China and the West: Music, Representation, and Reception* / eds by Yang, Hon-Lun, Michael Saffle. Michigan : University of Michigan Press, 2017. 344 p. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctt1qv5n9n>.

118. Crutchfield W. Vocal performance in the nineteenth century // *The Cambridge History of Musical Performance* / eds by Colin Lawson, Robin Stowell. Cambridge, 2012. Chapter 25. P. 611–642. DOI: <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521896115.026>.
119. Crystal D. *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*. 3rd ed. Cambridge university press, 2018. 582 p. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781108528931>.
120. Cui Zhehao, Chen Chengkang. Art and history go hand in hand: The evolution of Chinese national vocal music from the Yan'an period to reform and opening up // *Herança : History, Heritage and Culture*. 2023. Vol. 6, Iss. 1. P. 39–50. DOI: <https://doi.org/10.52152/heranca.v6i1.784>.
121. Daunmu San. Metrical Structure and Tone: Evidence from Mandarin and Shanghai // *Journal of East Asian Linguistics*. 1999. Vol. 8, № 1. P. 1–38.
122. Dayme M. B. *Dynamics of the Singing Voice : textbook*. 5th ed. New York : Springer, 2009. 233 p.
123. Dong Haihong. A Comparative Study of Chinese and Western Vocal Music // *Arts, Culture, and Language*. 2025. Vol. 1, № 3, Iss. 3. DOI: <https://doi.org/10.61173/2vjmc91>.
124. Donington R. *The Interpretation of Early Music*. London : Faber And Faber, 1974. 776 p.
125. Duanmu S. *Syllable Structure: The Limits of Variation*. Oxford : Oxford University Press, 2009. 275 p.
126. Duanmu S. *The Phonology of Standard Chinese*. 2nd ed. Oxford : Oxford University Press, 2007. 324 p. (*The Phonology of the World's Languages*).
127. Edidin A. Look What They've Done to My Song: «Historical Authenticity» and the Aesthetics of Musical Performance // *Midwest Studies in Philosophy*. 1991. Vol. 16, Iss. 1. P. 394–420. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1475-4975.1991.tb00250.x>.

128. Efficacy of vocal function exercises as a method of improving voice production / J. C. Stemple et al. // *Journal of Voice*. 1994. Vol. 8, Iss. 3. P. 271–278. DOI: [https://doi.org/10.1016/s0892-1997\(05\)80299-1](https://doi.org/10.1016/s0892-1997(05)80299-1).
129. Fant G. Acoustic theory of speech production, s'-Gravenhage. The Hague : Mouton and Co, 1960. 323 p.
130. Garcia Manue. École de Garcia: traité complet de l'art du chant. Les fils de B. Schott, 1847. 261 p.
131. Garellek M. Phonetics of voice // *The Routledge Handbook of Phonetics* / eds: W. F. Katz, P. F. Assmann. London ; New York, 2019. P. 75–106.
132. Gregg J. W., Scherer R. C. Vowel intelligibility in classical singing // *Journal of Voice*. 2006. Vol. 20, Iss. 2. P. 198–210. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2005.01.007>.
133. Grenier B. E. The Shanghai Conservatory of Music and its Rhetoric : Building a World Class Musical Institution with Chinese Characteristics / translated by Peter Brown // *China Perspectives*. 2019. Vol. 3. Special feature : Sinophone Musical Worlds (1) Circulation of Sounds, Affects and Identities. P. 27–35. DOI: <https://doi.org/10.4000/chinaperspectives.9391>.
134. Hirano M. Clinical examination of voice. Wien ; New York : Springer-Verlag, 1981. 100 p. (Disorders of human communication ; Vol. 5).
135. Hoch M. Reframing Bel Canto in the TwentyFirst Century: Dovetailing Tradition with Science-Informed Pedagogy // *Journal of Singing*. 2024. Vol. 80, Iss. 4. P. 417–427. DOI: <https://doi.org/10.53830/sing.00024>.
136. Hu Mu. Features of Singing in Chinese Pop and Traditional Music: the Influence of the Music Genre on Vocal Music // *Música Hodie*. 2022. Vol. 22. e73137. DOI: <https://doi.org/10.5216/mh.v22.73137>.
137. Johnson K. Acoustic and Auditory Phonetics. 3rd ed. John Wiley & Sons, 2011. 232 p.
138. Jones S. Folk music of China: living instrumental traditions. Oxford: Clarendon Press, 1995. 422 p.

139. Karlgren B. *Grammata serica recensa*. Stockholm : Museum of Far Eastern Antiquities, 1957. 332 p.
140. Kimball C. *Song : a guide to art song style and literature*. Milwaukee : Hal Leonard Corporation, 2006. 585 p.
141. Kivy P. *Authenticities : Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca ; London : Cornell University Press, 1995. 320 p.
142. Ladefoged P. Johnson K. *A Course in Phonetics*. 7th ed. Cengage Learning, 2014. 352 p.
143. Ladefoged P., Maddieson I. *The sounds of the world's languages*. Malden : Blackwell Publishing, 1996. 407 p.
144. Lam J. S. C. *Kunqu : A Classical Opera of Twenty-First-Century China*. Hong Kong University Press, 2022. 300 p.
145. Lau F. *Music in China : Experiencing Music, Expressing Culture*. New York : Oxford University Press, 2008. 182 p.
146. Lau F. *Voice, Culture, and Ethnicity in Contemporary Chinese Compositions 1 // Vocal Music and Contemporary Identities : Unlimited Voices in East Asia and the West / eds. : Christian Utz, Frederick Lau*. New York, 2013. Chapter 5. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203078501>.
147. Laver J. *Principles of phonetics*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994. 707 p.
148. Lawson C., Stowell R. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 219 p.
149. Lee Wai-Sum, Zee E. *Standard Chinese (Beijing) // Journal of the International Phonetic Association*. 2003. Vol. 33, Iss. 1. P. 109–112. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0025100303001208>.
150. Levinson J. *Authentic Performance and Performance Means // Music, Art, and Metaphysics : Essays in Philosophical Aesthetics / ed. Jerrold Levinson*. Ithaca ; New Your, 1990. P. 393–408.

151. Li Bin, Choi Chung-Nin. Singing Tones in Cantonese Operas and Pop Songs // *Speech Prosody 2016 : Proc. 8th Intern. Conf. on Speech Prosody*, Boston, USA, May 31 – June 3, 2016. Boston, 2016. P. 322–325.
152. Li Yanfeng. The Formation and Future Direction of Chinese Vocal Music in 100 Years of Development History // *Educational Administration: Theory and Practice*. 2024. Vol. 30, № 4. P. 4283–4290. DOI: <https://doi.org/10.53555/kuey.v30i4.2198>.
153. Lin Hua, Wang Qian. Mandarin Rhythm: An Acoustic Study // *Journal of Chinese Language and Computing*. 2007. Vol. 17, Iss. 3. P. 127–140.
154. Liu Hongyu. Historical origins and stages of development of chinese vocal music // *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобиц. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич, 2025. Вип. 90, т. 2. P. 155–158. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-2-22>.*
155. Liu Wen, Wang, Yue, Liang Changwei. Formant and Voice Source Characteristics of Vowels in Chinese National Singing and Bel Canto. A Pilot Study // *Journal of Voice*, 2026. Vol. 40, Iss. 2. P. 331–339. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2023.10.016>.
156. Liu Ziyu. The Effect of Vocal Training on Vocal Quality in Chinese Singing Students // *Journal of Voice*. 2025. Vol. 39, Iss. 2. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2022.08.018>.
157. *Lives in Chinese music / contributors Nimrod Baranovitch et al. ; ed by Helen Rees. Urbana ; Chicago : University of Illinois Press, 2010. 234 p.*
158. Luo Sha. Innovations in learning versus traditional methods: the case of vocal education in China // *Culture and Education*. 2025. Vol. 37, Iss. 2. P. 617–642. DOI: <https://doi.org/10.1177/11356405251330824>.
159. Mackerras C. *The Chinese theatre in modern times : from 1840 to the present day*. London : Thames and Hudson, 1975. 256 p. (Chinese history and society).

160. Martin D. W. [Book Reviews] // Journal of the Acoustical Society of America. 1998. Vol. 104, Iss. 3, part 1. P. 1148. Reviews of books: Principles of Voice Production / Ingo R. Titze. New Jersey, 1994. 354 p. DOI: <https://doi.org/10.1121/1.424266>.

161. Mayer B. «Performing Practice» // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. S. Sadie. London : Oxford University Press, 1980. Vol. 14. P. 370–393.

162. McCoy S. Your Voice: An Inside View // Journal of Singing. 2020. Vol. 77, no. 2. P. 287–288.

163. Milbrath R. L., Solomon N. P. Do vocal warm-up exercises alleviate vocal fatigue? // Journal of Speech Language and Hearing Research. 2003. Vol. 46, Iss. 2. P. 422–436. DOI: [https://doi.org/10.1044/1092-4388\(2003/035\)](https://doi.org/10.1044/1092-4388(2003/035)).

164. Miller P. L. «Bel canto: The Teaching of the Classical Italian Song-Schools, Its Decline and Restoration» By Lucie Manén // Performance Practice Review. 1990. Vol. 3, № 1. P. 97–99. Review: Bel canto; The Teaching of the Classical Italian Song-Schools, Its Decline and Restoration / Lucie Manen. New York : Oxford University Press, 1987. DOI: <https://doi.org/10.5642/perfpr.199003.01.09>.

165. Miller R. The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique. Schirmer Books, 1986. 372 p.

166. Miller R. On the art of singing. New York ; Oxford : Oxford University Press, 1996. 318 p.

167. Miller R. Solutions For Singers: Tools for Performers and Teachers. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2004. 286 p. DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780195160055.001.0001>.

168. Mittler B. A Continuous Revolution: Making Sense of Cultural Revolution Culture. Brill, 2020. 512 p.

169. Mittler B. *Dangerous Tunes: The Politics of Chinese Music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China Since 1949*. Wiesbaden : Harrassowitz Verla, 1997. 516 p.
170. Moriarty J. *Diction: Italian, Latin, French, German ... the sounds and 81 exercises for singing them*. 6th ed. Boston : E. C. Schirmer Music Co, 1975. 257 p.
171. Nettl B. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. University of Illinois Press, 2005. 513 p.
172. Norman J. *Chinese*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1988. 293 p. (Cambridge Language Surveys).
173. Packard J. L. *The Morphology of Chinese : A Linguistic and Cognitive Approach*. Cambridge : Cambridge University Press, 2000. 335 p.
174. Pan Jie. *A Comparison of the Traditional Chinese Vocal Style and Western Bel Canto Singing : A doctoral project submitted in partial fulfillment of the requirements for the Doctor of Musical Arts in Performance / University of Nevada*. Las Vegas, 2023. 82 p. DOI: <http://dx.doi.org/10.34917/36114778>.
175. Peilu Yu, Hin Yap Jin. *The Application and Development of Chinese Folk-Bel Canto Vocal Techniques in Chinese Coloratura Vocal Works : [Retraction Notice] // Proceedings of the International Music and Performing Arts Conference*. 2024. Vol. 2. P. 14–27.
176. Pulleyblank E. G. *Middle Chinese: A Study in Historical Phonology*. Vancouver : UBC Press, 1984. 290 p.
177. Rees H. *Echoes of History: Naxi Music in Modern China*. Oxford University Press, 2010. 296 p.
178. Reid C. L. *Bel Canto: Principles and Practices*. Coleman-Ross, 1950. 211 p.
179. Reid C. L. *Voice: Psyche and Soma*. Reprint. New York : Joseph Patelson Music House, 1999. 150 p.
180. Reid C. L. *The Free Voice: A Guide to Natural Singing*. New York : Oxford University Press, 2018. 256 p.

181. Riggs S. *Singing for the Stars : A Complete Program for Training Your Voice / comp.*, ed. by J. D. Carratello. Los Angeles : Alfred Publishing Co., Inc, 1998. 96 p.
182. Riley J. *Chinese Theatre and the Actor in Performance*. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1997. 364 p.
183. Rocksilp P., Premananda W. A Western Singing Techniques from Chinese Operatic art Songs // *Journal of Roi Kaensarn Academi*. 2024. Vol. 9, Iss. 7. P. 315–329.
184. Rules for Performing Chinese Art Songs with Bel Canto Singing Techniques / Liu Lijia et al. // *International Journal of Academic Research in Progressive Education and Development*. 2022. Vol. 11, Iss. 3. P. 1820–1844. DOI: <http://dx.doi.org/10.6007/IJARPED/v11-i3/15360>.
185. Sabol J. W., Lee L., Stemple J. C. The value of vocal function exercises in the practice regimen of singers // *Journal of Voice*. 1995. Vol. 9, Iss. 1. P. 27–36. DOI: [https://doi.org/10.1016/s0892-1997\(05\)80220-6](https://doi.org/10.1016/s0892-1997(05)80220-6).
186. Sataloff R. T. *Professional Voice : the Science and Art of Clinical Care*. 4th ed. San Diego : Plural Publishing, 2017. 2224 p.
187. Sell K. *The Disciplines of Vocal Pedagogy: Towards an Holistic Approach*. London ; New York : Routledge, 2017. 272 p.
188. Semioccluded vocal tract exercises: literature review / Carla Aparecida Cielo ed al. // *Revista CEFAC*. 2013. Vol.15, Iss. 6. P. 1679–1689.
189. Shen Dan, Zhao Wenjia. A Method for Improving the Pronunciation Quality of Vocal Music Students Based on Big Data Technology // *International Journal of Web-Based Learning and Teaching Technologies*. 2024. Vol. 19, Iss. 1. P. 1-18. DOI: <https://doi.org/10.4018/IJWLTT.335034>.
190. Shih Chilin. Review // *Phonology*. 2004. Vol. 21, Iss. 2. P. 287–292. Review on books: *The Phonology of Standard Chinese* / San Duanmu. Oxford University Press, 2000. 300 p. ; *Chinese phonology in generative grammar* / ed. by De Bao Xu. San Diego: Academic Press, 2001. 244 p.

191. Stark J. *Bel canto : a history of vocal pedagogy*. Toronto ; Buffalo : University of Toronto Press, 2003. 252 p.
192. Stein D., Spillman R. *Poetry into Song: Performance and Analysis of Lieder*. New York : Oxford University Press, 2010. 432 p.
193. Stock J. P. J. *An Ethnomusicological Perspective on Musical Style, with Reference to Music for Chinese Two-Stringed Fiddles* // *Journal of the Royal Musical Association*. 1993. Vol. 118, Iss. 2. P. 276-299. DOI: <https://doi.org/10.1093/jrma/118.2.276>.
194. Stock J. P. J. *Huju: Traditional Opera in Modern Shanghai*. Oxford ; New York : Published for the British Academy by Oxford University Press, 2003. 279 p. (A British Academy postdoctoral fellowship monograph).
195. Stock J. P. J. *Musical Creativity in Twentieth-Century China : Abing, His Music, and Its Legacy*. Rochester : University of Rochester Press, 1996. 209 p.
196. Sundberg J. *Articulatory interpretation of the «singing formant»* // *The Journal of the Acoustical Society of America*. 1974. Vol. 55, Iss. 4. P. 838 – 844. DOI: <https://doi.org/10.1121/1.1914609>.
197. Sundberg J. *The Science of Musical Sounds*. San Diego : Academic Press, 1991. 194 p.
198. Sundberg J. *The Science of the Singing Voice*. DeKalb : Northern Illinois University Press, 1987. 216 p.
199. Sundberg J. *Vocal Tract Resonance in Singing : Revised version of a paper presented at the International Congress of Voice Teachers Strasbourg, France, July 13-16, 1987* // *The NATS Journal*. 1988. Vol. 44, Iss. 4. P. 11–19 ; 31.
200. Tamplin J. *A pilot study into the effect of vocal exercises and singing on dysarthric speech* // *Neuro Rehabilitation*. 2008. Vol. 23, Iss. 3. P. 207–216. DOI: <https://doi.org/10.3233/NRE-2008-23302>.
201. *The Cambridge Handbook of Chinese Linguistics* / eds Chu-Ren Huang et al. Cambridge : Cambridge University Press, 2022. 730 p. DOI: <https://doi.org/10.1017/9781108329019>.

202. The impact of vocal warm-up exercises on the objective vocal quality in female students training to be speech language pathologists / Kristiane M Van Lierde et al. // *Journal of Voice*. 2011. Vol. 25, Iss. 3. P. 115–121. DOI: 10.1016/j.jvoice.2009.11.004.

203. Titze I. R. Formant Frequency Shifts for Classical and Theater Belt Vowel Modification // *Journal of Singing*. 2011. Vol. 67, № 3. P. 311–312.

204. Titze I. R., Alipour F. The myoelastic aerodynamic theory of phonation. Denver : National Center for Voice and Speech, 2006. 424 p.

205. Titze I. R., Verdolini Abbott K. *Vocology: The Science and Practice of Voice Habilitation*. Salt Lake City, UT : National Center for Voice and Speech, 2012. 358 p.

206. Třísková H. The sounds of Chinese and how to teach them // *Oriental Archive*. 2008. Vol. 76. P. 509–44. Review of book: *The Sounds of Chinese* / Lin, Yen-Hwei. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 316 pp.

207. Vennard W. *Singing: The Mechanism and the Technic*. New York : Carl Fischer, LLC, 1967. 275 p.

208. Vocal exercise may attenuate acute vocal fold inflammation / Katherine Verdolini Abbott et al. // *Journal of Voice*. 2012. Vol. 26, Iss. 6. P. 814–824. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2012.03.008>.

209. Vocal function exercises for presbylaryngis: a multidimensional assessment of treatment outcomes / Cara Sauder et al. // *The Annals of otology, rhinology, and laryngology*. 2010. Vol. 119, Iss. 7. P. 460–467. DOI: <https://doi.org/10.1177/000348941011900706>.

210. Wall J. *International phonetic alphabet for singers : a manual for English and foreign language diction*. Pst Records, 1989. 226 p.

211. Wang Tao, Rodloytuk P. Vocal Technique Integration and Cultural Adaptation in Modern Chinese Oratorio: a Study of Singing Practices and Expressive Strategies // *Journal of Interdisciplinary Social Development*. 2025. Vol. 3, Iss. 4. P. 57–71.

212. Wang Xiaoqing. The secret of difference: A technical and cultural investigation and comparison of Western classical singing methods for beginners and early stage singers in China : Submitted to the Cardiff University, in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Music Performance : 30 July 2024. Cardiff University, 2024. 258 p.

213. Wang Yamin, Zhao Yuezhe. Acoustic Characteristics of Modern Chinese Folk Singing at Different Vocal Efforts // *Journal of Voice*. 2024. October. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2024.09.022>.

214. Wang Yuan. Research on the Impact of Chinese Music Consumption on Cultural Values, Identity and Social Cohesion in the Digital Era: an Analysis of Cultural Philosophy and Values // *Cultura : International Journal of Philosophy of Culture and Axiology*. 2024. Vol. 21, Iss. 3. P. 61–77.

215. Wang Yuhe. New Music of China: Its Development under the Blending of Chinese and Western Cultures through the First Half of Twentieth Century. / translated by Liu Hongzhu // *Journal of Music in China*. 2001. Vol. 3/1. P. 1–40.

216. Wichmann E. Listening to Theatre: The Aural Dimension of Beijing Opera. Honolulu : University of Hawaii Press, 1991. 342 p.

217. Witzleben J. L. «Silk and Bamboo» Music in Shanghai: The Jiangnan Sizhu Instrumental Ensemble Tradition. Kent ; Ohio ; London : Kent State University Press, 1995. 197 p.

218. Wolfe J., Garnier M., Smith J. Vocal tract resonances in speech, singing, and playing musical instruments // *HFSP Journal*. 2008. Vol. 3, Iss. 1. P. 6–23. DOI: <https://doi.org/10.2976/1.2998482>.

219. Wong J. Y. W. Chinese Musical Culture in the Global Context – Modernization and Internationalization of Traditional Chinese Music in Twenty-First Century // *Chinese Culture in the 21st Century and its Global Dimensions : Comparative and Interdisciplinary Perspectives* / eds by Kelly Kar Yue Chan, Chi Sum Garfield Lau. Springer Singapore, 2020. P. 105–122.

220. Xia Weitao. Peculiarities of Singing in Chinese Popular and Traditional Music: Influence of Musical Genres on Vocals // *Música Hodie*. 2022. Vol. 22. e73226. DOI: <https://doi.org/10.5216/mh.v22.73226>.

221. Yip M. Tone. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. 341 p.

222. Zhang Hui. Study on Bel Canto in Singing Skill Training // *International Conference on Education, Sports, Arts, and Management Engineering – 2016 (ICESAME 2016) : Proc. Intern. Conference, Held 12-13 March 2016, Xi'an, China. Xi'an, 2016. P. 294–297. (Advances in Social Science, Education and Humanities Research ; Vol. 54)*. DOI: <https://doi.org/10.2991/icesame-16.2016.62>.

223. Zixuan Li. Research on the current situation of Chinese national vocal music education from the perspective of educational psychology // *Frontiers in Art Research*. 2021. Vol. 3, Iss. 6. P. 48–58. DOI: <https://doi.org/10.25236/FAR.2021.030612>.

224. Zonggui L. Between tradition and modernity: Philosophical reflections on the modernization of Chinese culture. Oxford : Chartridge Books, 2015. 417 p.

225. 冯文慈. 崇古与饰古—杨荫浏著《中国古代音乐史稿》择评. 音乐研究, 1999. № 1. 42-43. [Фен Венці. Шанування античності та прикраса античності : вибрані коментарі до «Чернетки історії давньокитайської музики» Ян Іньлю. Music Research, 1999. № 1. С. 42–43].

226. 刘希里. 孔子的音乐人生. XINWEN AHAOZHE. 2009. № 12. 页 120–121. [Лю Сілі. Музичне життя Конфуція. Xinwen Aihaozhe. 2009. № 12. С. 120–121].

227. 刘琦. 民族音乐研究. 新音乐. 哈尔滨 1949. №4. 页 17–19. [Лю Ці. Дослідження національної музики. Нова музика. Харбін, 1949. № 4. С. 17–19].

228. 叶博贺. 中国音乐史. 第一册. 北京 : 文化, 1922. 24 页. [Є Богє. Історія китайської музики. Т. 1. Пекін : Культура, 1922. 24 с.]

229. 周小燕. 中国声乐艺术的发展轨迹. 音乐艺术: 上海音乐学院学报, 1992. № 2. 36–46. [Чжоу Сяоянь. Траєкторія розвитку китайського вокального

мистецтва // Музичне мистецтво: журнал Шанхайської консерваторії, 1992. № 2. С. 36–46].

230. 姜卞, 单颂. 中国音乐史. 上海 : 上海音乐, 1937. 276 页. [Цзян Бянь, Шань Сун. Історія китайської музики. Шанхай : Шанхайське музичне видавництво, 1937. 276 с.].

231. 李丽敏. 对国乐发展历史的再认识 [Лі Лімін. Нове знайомство з історією розвитку китайської національної музики // Музична культура: зб. ст. / упоряд. Ван Хун. Пекін : Чжунго ішу яньцзююань яньцзюсо, 2009. С.163–179.].

232. 李泉. 中国声乐教育的回顾与展望——是技术, 还是文化? 中国音. 1999. № 3. 38–43. [Лі Цюань. Огляд та перспективи вокальної музичної освіти в Китаї: техніка чи культура? // Китайська музика. 1999. № 3. С. 38–43.].

233. 李泽厚. 中国人的智慧. 中西艺术比较. 湖北人: 民出版社. 1986. 464 页. [Лі Дзехоу. Дискусія про китайські досягнення. Дослідження китайських та західних естетичних мистецтв. Хубей : Народне видання, 1986. 464 с.].

234. 杨湘澄. 声乐教学法研究. 音乐探索, 2010. № 1. 52-56. [Ян Сянчен. Дослідження методів викладання вокальної музики. Music Exploration, 2010. № 1. С. 52-56].

235. 杨耐思; 张渭毅. 1992 年的汉语音韵学研究. 语文建设, 1993, № 11. 5-6. [Ян Найсі, Чжан Вейї. Дослідження китайської фонології у 1992 році. Language Construction, 1993. № 11. С. 5–6.].

236. 林焘; 王理嘉. 语音学教程. 北京大学出版社, 1992. [Лінь Тао, Ван Ліцзя. Курс фонетики. Вид-во Пекінського університету, 1992].

237. 王光祈. 中国音乐史. 台北 : 中华书局, 1956. 382 页. [Ван Гуанзин. Історія китайської музики. Тайбей : Кн. база Чжон Хуа, 1956. 382 с.].

238. 王耀华. 中国传统音乐概论. 福建教育出版社, 1999. [Ван Яохуа. Вступ до традиційної китайської музики . Видавництво освіти Фуцзянь, 1999].

239. 石井。歌曲和讚美詩的書。北京, 1987. 351 頁. [Ши І. Книга пісень і гімнів. Пекін, 1987. 351 с.].

240. 臧艺兵. 口述史与音乐史: 中国音乐史写作的一个新视角. 中央音乐学院学报, 2005, 2: 47–52. [Цзан Ібін. Усна історія та історія музики: новий погляд на написання історії китайської музики. Журнал Центральної консерваторії музики. 2005. № 2. С. 47–52].

241. 薛永武. 礼记. 乐记. 北京 : 光明日报出版社, 2010. 233 頁. [Сюе Йонгву, Юй-чжи Записки про Музику та Мистецтво 73-49 рр. до н.е. Пекін : Гуанмін, 2010. 233 с.].

242. 辞海 : 第六版彩图本 : 5卷 / 夏征农, 陈至立 主编. 上海 : 上海书出版社, 2009年. [Цихай : 6-те видання з ілюстраціям : У 5 т. / під ред. Ся Чженнуна, Чень Чжилі. Шанхай : Вид-во «Шанхай Цішу», 2009.]

243. 金铁霖. 《声乐教学艺术》人民音乐出版社, 2008 年, 28 頁. [Цзінь Телінь. Мистецтво викладання вокальної музики. Пекін: Народне музичне видавництво. 2008. 28 с.].

244. 陈君凡. 我国声乐艺术的发展态势分析. 校园歌声, 2009, 4: 26-29. [Чень Цзюньфань. Аналіз тенденцій розвитку вокального мистецтва в Китаї // Campus Songs. 2009. № 4. С. 26–29.]

245. 黃錫凌 粵音韻彙: 廣州標準音之研究. 香港: 中華, 1969. 106表 [Wong S. L. A Chinese Syllabary Pronounced According to the Dialect of Canton. Hong Kong : Chung Hwa, 1969. 106 p.].

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Гіголаєва-Юрченко В., Лі Дешун. Bel canto і китайська вокальна фонетика: гендерний вимір міжкультурного діалогу // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка : зб. наук. пр. Львів, 2025. Вип. 54. С. 21–25. DOI: <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-03>.

2. Лі Дешун. Вплив ієрогліфічної писемності на вокальне фразування та акцентуацію // Fine Art and Culture Studies. 2025. Вип. 1. С. 120–126. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-17>.

3. Лі Дешун. Специфіка вокального виконання китайських вокальних творів у контексті міжкультурної інтеграції // Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка. Дрогобич, 2025. Вип. 84, т. 2. С. 105–109. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/84-2-16>.

4. Лі Дешун. Фонетика і стиль: виконавські виклики при інтерпретації китайських пісень українськими співаками // Слобожанські мистецькі студії. 2025. Вип. 2. С. 26–31. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.2.5>.

Наукові праці, які засвідчують апробацію результатів дослідження:

5. Гіголаєва-Юрченко В. О., Лі Дешун. Вокальна фонетика, її артикуляційні та акустичні особливості // Global and Regional Aspects of Sustainable Development : Proc. of the 8th Intern. Sci. and Practical Conf., Copenhagen, Denmark, March 26-28, 2023. Copenhagen, 2023. С. 314–316. (Scientific Collection «InterConf», № 148)

6. Лі Дешун. Камерно-вокальна музика Китаю: особливості виконання // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку :

матеріали міжнар. наук. конф. 18-19 листоп. 2021 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2021. С. 349–350.

7. Лі Дешун. Мовна фонетика — спів — вокальна культура: особливості впливу та формування // Культура та інформаційне суспільство XXI століття. У 2 ч. : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20-21 квіт. 2023 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2023. Ч. 1. С. 271.

8. Лі Дешун. Мистецтво китайського національного співу в аспекті його унікальності // Культура та інформаційне суспільство XXI століття. У 2 ч. : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18-19 квіт. 2024 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2024. Ч. 1. С. 192–194.

9. Лі Дешун. Виконавські аспекти інтерпретації китайської камерно-вокальної музики у європейській традиції // Sociological and psychological models of youth communication : Proc. of the VII Intern. Sci. and Practical Conf., Copenhagen, Denmark, February 18 – 21, 2025 / International Science Group. Copenhagen, 2025. С. 27–29.

10. Лі Дешун. Європейська оперна традиція і китайський вокал: історичний діалог // Культура та інформаційне суспільство XXI століття. У 2 ч. : матеріали міжнар. наук. конф. молодих учених, 17-18 квіт. 2025 р. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2025. Ч. 1. С. 215–216.

ТАБЛИЦІ

Таблиця № 1. Фонетичні механізми керування вокальним звукоутворенням у співі

Фонетичний параметр	Артикуляційна дія	Акустичний результат	Перцептивний ефект	Педагогічне застосування
Голосна фонема	Стабільне положення язика та щелепи, оформлення голосного ядра	Формування резонансної конфігурації вокального тракту, стабілізація формантного балансу	Темброва зібраність, проєкційність, ясність основного тону	Формування базової вокальної позиції, налаштування резонансного центру
Приголосна фонема	Короткий координований артикуляційний імпульс	Організація атаки звука, структуризація переходу до голосної	Чіткість словесної артикуляції, активізація ритмової енергії	Розвиток дикційної енергії фрази, керування м'яким або чітким входом у звук
Ступінь відкриття рота	Варіювання щелепної позиції	Зміна формантного спектра, вплив на яскравість або затемнення тембру	Відчуття відкритості, округлості або надмірної плоскості звука	Корекція тембрового балансу, усунення затиску або «плоского» звучання
Положення язика	Вертикальні та горизонтальні зміни мовної конфігурації	Перебудова резонансної моделі, зміна формантних співвідношень	Стабільність інтонації, сфокусованість або розмитість звука	Усунення затисків, робота з регістровою рівновагою, стабілізація резонансу
Лабіалізація	Активність губ і ступінь округлення	Фокусування або дифузія резонансного потоку	Посилення або ослаблення проєкційності	Формування тембрового фокуса, корекція артикуляційної чіткості
Робота м'якого піднебіння	Підняття та стабілізація піднебіння	Збільшення резонансного об'єму, оптимізація верхнього резонансу	Відчуття «округлості», просторовості та свободи звука	Стабілізація верхнього резонансу, профілактика гугнявості
Фонетична модифікація голосних	Адаптація позиції у високому регістрі або на forte	Оптимізація формантного співвідношення та регістрового переходу	Збереження тембрової рівноваги без втрати фонемної ідентичності	Вирівнювання регістрів, робота над кульмінаціями та теситурними зонами
Орфоепічна норма	Точна нормативна реалізація фонем	Стабільність артикуляційної моделі, передбачуваний акустичний результат	Зрозумілість тексту, стильова достовірність	Формування професійної вокальної дикції, робота з мовою оригіналу
Слуховий контроль	Корекція артикуляції на основі слухового зворотного зв'язку	Стабілізація акустичного результату в реальному часі	Впізнаваність фонем, контроль словесної ясності	Розвиток вокального самоконтролю, профілактика деформації голосних
Складова модель	Узгодження переходу між приголосним і голосним у межах складу	Безперервність звуковедення, плавність артикуляційної дії	Відчуття legato, цілісність фрази	Робота над фонетичним legato, інтеграція слова у кантилену

Таблиця № 2. Мовленнєва фонема і вокальна фонема: функціональні відмінності у камерно-вокальному контексті

Параметр	У мовленні	У співі (вокальна мова)	Виконавський наслідок	Педагогічний інструмент
Тривалість фонemi	Коротка, змінна, контекстуально редукована	Пролонгована, співмірна з нотою або інтонаційною дугою	Фонема стає темброформувальною позицією	Вправи на утримання голосних у legato
Роль голосної	Передача смислу та індивідуального мовленнєвого тембру	Резонансна «рамка» тону, носій основної вокальної енергії	Тембр, проєкція і стійкість залежать від якості голосної	Добір голосних як «ключів» резонансу
Роль приголосних	Сегментація мовлення, розрізнення слів	Імпульс атаки, ритмовна енергія, структуризація фрази	Приголосні не повинні порушувати кантилену	Робота з «м'якими» приголосними у зв'язці з опорою
Межі варіативності	Ширший діапазон алофонічних відтінків	Звуження варіативності через контроль фонемної ідентичності	Будь-який зсув одразу чутний і впливає на тембр	Орфоепічні вправи, перцептивний самоконтроль
Просодія	Інтонаційні контури мовлення, логічний наголос	Поєднання музичної висоти, ритму і текстової акцентуації	Смислова адресність залежить від балансу слова і мелодії	Робота з логічними наголосами у фразі
Акустичне навантаження	Обмежене, ситуативне	Підвищене, резонансно та темброво значуще	Фонема впливає на спектральний профіль звука	Співвіднесення фонем із резонансними моделями
Перцептивна функція	Розбірливість підтримується контекстом і швидкою зміною звуків	Розбірливість залежить від якості позиційного утримання	Втрата фонемної ясності одразу знижує комунікативність співу	Контроль фонемної впізнаваності у різних регістрах
Зв'язок із технікою	Частково опосередкований	Безпосередній: фонема керує атакою, резонансом, тембром	Слово стає механізмом звукоутворення	Фонетичний метод як система постановки голосу
Жанрова значущість	Загальнокомунікативна	Особливо висока в камерному співі	Слово визначає стильову правдивість і смислову точність	Робота з поетичним текстом і камерною фразою

Таблиця №3. Основні елементи піньїні (системи фонетичної транскрипції китайської мови)

Компонент	Що це	Приклад
Ініціал (приголосна)	початок складу	<i>m, b, sh</i>
Фіналь (голосна/комбінація)	ядро складу	<i>a, iao, ong</i>
Тон	висотний контур складу (дуже важливо!)	<i>mā, má, mǎ, mà</i>

Таблиця №4. Приклад – один і той самий склад «ма» змінює значення залежно від тону (це критично для співу)

Ієрогліф	Pinyin	Значення
妈	mā (1 тон – рівний)	мама
麻	má (2 тон – висхідний)	конопля
马	mǎ (3 тон – спадно-висхідний)	кінь
骂	mà (4 тон – спадний)	лаяти

Таблиця № 5. Взаємозв'язок фонетики, вокальної техніки та інтонації у китайському співі

Фонетичний параметр	Вокальна техніка	Інтонаційний результат
Тональна система	контроль висоти звука	узгодження мовної та музичної інтонації
Фонетичний параметр	Вокальна техніка	Інтонаційний результат
Складоцентрична структура	чітка артикуляція складів	сегментація мелодії
Голосні фінали	резонансна позиція	темброва стабільність
Приголосні ініціали	точність дикції	чіткість інтонаційних початків
Пентатонічна ладова основа	плавне звуковедення	природна мелодика
Орнаментальні елементи	інтонаційна гнучкість	виразність мелодії

Таблиця № 6. Моделі взаємодії мовної та музичної інтонації у китайській камерно-вокальній музиці

Модель взаємодії	Характер взаємодії тону і мелодії	Вокально-виконавські засоби	Приклади творів
Ізоморфна	Мелодичний рух загалом відповідає природному напрямку мовного тону	природна вокальна декламація, чітка складова дикція, інтонаційна наближеність до мовлення	Чжао Юаньжень «Як мені не сумувати за ним» китайська народна пісня «Квітка жасмину»
Адаптаційна	Мелодія не повністю збігається з мовним тоном, але узгоджується з ним через виконавські засоби	артикуляційна чіткість, локальні динамічні акценти, гнучке legato, темброва диференціація складів	Хуан Цзи «Три бажання троянди» Лю Сюеань – «Пісня про червону квасоллю»
Модифікаційна	Музична логіка частково переорганізовує природний тональний контур слова	кантиленна мелодика, темброве вирівнювання, фразова інтонаційна трансформація	Цін Чжу «Я живу біля витoku Янцзи»

Таблиця № 7. Узагальнення моделей взаємодії мовної та музичної інтонації у китайському та європейському вокальному репертуарі

Твір	Тип мовної системи	Інтонаційна одиниця	Особливості мелодики	Виконавські особливості
Хуан Цзи «Три бажання троянди» Huang Zi – 玫瑰三愿	тональна	Склад	кантиленна мелодика	контрольована дикція
Чжао Юаньжень «Як мені не сумувати за ним» Zhao Yuanren – 教我如何不想他	тональна	Склад	декламаційна мелодика	природна мовна інтонація
Лю Сюеань «Пісня про червону квасоллю» Liu Xue'an – 红豆词	тональна	Склад	кантиленна вокальна лінія	поєднання дикції і кантилени
Цін Чжу «Я живу біля витoku Янцзи» Qing Zhu – 我住长江头	тональна	Склад	декламаційна мелодика	точність інтонації
«Квітка жасмину» Mo Li Hua	тональна	Склад	пентатонічна мелодика	орнаментальна гнучкість
Ф. Шуберт. «Гретхен за прядкою» F. Schubert – «Gretchen am Spinnrade»	наголосова	Фраза	кантиленна мелодика	фразова вокальна техніка

Таблиця 8. Порівняльна характеристика вокально-методичних засад

Параметр	Bel canto	Китайський вокал
Фонетична база	модифікація голосних	точність складу
Інтонаційна структура	кантілена	складо-тональна інтонація
Роль дикції	допоміжна	структурна
Темброва модель	однорідна	варіативна
Резонанс	стабільний співочий формант	залежність від артикуляції
Методика навчання	техніка звуку	техніка слова

Таблиця 9. Практичні приклади міжкультурного виконавства в українському контексті

Виконавець / колектив	Репертуар	Жанровий тип	Особливості інтерпретації	Значення для дослідження
Капела «Орфей»	«Квітка жасмину»	хорова адаптація китайської пісні	стилістична гнучкість, збереження пентатоніки, хвилеподібної динаміки, стриманої емоційності та акуратної фонетики	свідчить про входження китайського матеріалу в українську виконавську практику
Гельга Удовченко	G.E.M. «Існування»	популярна китайська музика	інтонаційна точність, стилістичне наближення до поп-оригіналу	демонструє можливість адаптації китайського мовно-музичного матеріалу поза академічним репертуаром
Максим Новицький	HIT-5 «Shine On Me»	популярний репертуар	уважність до фонетики, жанрова відповідність, сценічна енергія	засвідчує широту міжкультурного освоєння китайського музичного матеріалу
Українсько-китайський дует	«Shalala Lala»	естраднo-сценічний формат	міжкультурна співпраця, але без китайськомовних фонетичних труднощів	важливий як приклад культурної взаємодії, хоча не показовий у фонетичному аспекті

Таблиця. № 10. Методична система підготовки європейських співаків до виконання китайського камерно-вокального репертуару

Етап / компонент	Зміст роботи	Вокально-фонетичні параметри	Роль концертмейстера	Педагогічна мета	Очікуваний результат
Фонетико-артикуляційний	Вивчення транскрипції (пугунхуа), артикуляційних моделей, складової структури (ініціаль–фіналь), слуховий аналіз тонів	чіткість приголосних, стабільність голосних, диференціація тонів, складова членованість	допомагає структурувати фрази відповідно до мовних меж, підтримує ритміко-синтаксичну ясність	сформувати базову фонетичну компетентність і слухову чутливість	свідоме відтворення китайської вимови та тональної системи
Інтонаційно-просодичний	Співвіднесення мовних тонів із музичними інтервалами, інтеграція мовної та музичної інтонації, декламаційне фразування	збереження тональних контурів, узгодження слова і мелодії, інтонаційна гнучкість	формує інтонаційний простір, допомагає узгодити мелодію з мовною логікою	розвинути новий тип інтонаційного мислення	точніше інтонування з урахуванням смислорозрізнавальної функції тонів
Темброво-резонансний	Пошук адекватного тембру, використання акомпанементу зі східною стилізацією, корекція резонансної позиції	зменшення тембрової уніфікації, ясність голосних, контроль вібрато, світлість звучання	допомагає створити колористичне середовище, що орієнтує темброве мислення	адаптувати європейську вокальну техніку до китайської звукової естетики	формування тембрової гнучкості та стилістично відповідного звучання
Інтерпретаційно-стилістичний	Формування цілісної інтерпретації: фразування, агогіка, динаміка, артикуляційна атака, жанрова логіка	баланс кантিলени і декламації, пластичність динаміки, артикуляційна конкретика	спільно вибудовує смислову пунктуацію, кульмінації, агогіку, ансамблеву рівновагу	інтегрувати технічні й мовні навички у художню систему	стилістично адекватне, цілісне міжкультурне виконання
Ансамблево-інтеграційний (узагальнюючий рівень)	Синтез усіх компонентів у процесі ансамблевої роботи	узгодження фонетики, інтонації, тембру музичної форми	рівноправний партнер; формує інтонаційно-стильову цілісність	забезпечити системність і нефрагментарність підготовки	сформована міжкультурна виконавська модель, де голос функціонує як носій культурного змісту

Таблиця № 11. Класифікація виконавських версій китайського камерно-вокального репертуару у виконанні європейських співаків

Тип виконавської моделі	Основні ознаки	Співвідношення вокальної техніки й фонетики	Виконавські / репертуарні приклади	Узагальнена характеристика
Bel canto-домінантна адаптаційна модель	округлення голосних, уніфікація тембру, згладжування приголосних, часткове нівелювання мовних тонів, пріоритет кантилені й legato	китайський текст підпорядковується вимогам європейського співу; музична логіка переважає над мовною	Марісан Корсіно, Діана Дамрау Хуан Цзи «Три бажання троянди» частково Еллісон Прост у низці записів	китайський репертуар інтерпретується крізь призму європейської камерно-вокальної традиції; художньо переконлива, але фонетично частково трансформована модель
Мовно-орієнтована / фонетично-центрована модель	чітка складова структура, активна роль приголосних, збереження індивідуальності голосних, підвищена увага до мовних тонів, декламаційність	вокальна лінія підпорядковується природі китайського слова; спів мислиться як продовження мовлення	Джульт Петрус майстер-клас і власне виконання Хуан Цзи «Три бажання троянди»	найбільш послідовне наближення до китайської мовно-вокальної природи; слово визначає характер звука
Компромісно-синтетична модель	баланс між кантиленою і фонетичною точністю, між тембровою стабільністю й артикуляційною конкретикою, між музичною та мовною інтонацією	bel canto залишається технічною основою, але адаптується до китайського мовно-інтонаційного матеріалу	Фібі Хейнс Чжао Юаньжень «Як мені не сумувати за нею» Міра Алховік Лі Інхай «Нічна стоянка біля мосту Фенцяо» Гелен Лейсі Цін Чжу «Я живу біля витоків Янцзи») Джон Генріксон <i>Collection of Chinese Art Songs</i> ; частково Ярослава Божко Лю Сюань «Пісня про червону квасоллю»)	найбільш перспективна модель інтеркультурного синтезу; поєднує академічну вокальність із повагою до китайської фонетики
Сценічно-театральна гібридна модель	експресивна артикуляція, драматургічна різкість, тембр як засіб сценічного характеротворення, змішання різних вокальних манер	фонетика виконує не лише мовну, а й акторську та сценічну функцію; музично-театральна експресія часто домінує	Лоран Бан виступ на Dragon TV Spring Festival Gala	модель характерна для музичного театру, шоу, телесцени; відходить від камерності, але яскраво виявляє культурний синтез
Студентсько-пошукова / проміжна модель освоєння	наявне прагнення до фонетичної точності, але ще нестабільне володіння синтетичною системою; помітна навчальна спрямованість	техніка bel canto поєднується з поступовим опануванням китайської дикції; синтез іще не цілком усталений	Ділан Турічек <i>Three Chinese Art Songs</i> ; частково університетські та консерваторські програми	модель репрезентує етап формування нової виконавської норми; важлива як навчальна лабораторія міжкультурного співу

Таблиця № 12. Індивідуальні виконавські моделі та їх типологічна належність

Виконавець	Твір / програма	Тип моделі	Основні риси виконання
Марісан Корсіно	Хуан Цзи «Три бажання троянди»»	bel canto-домінантна адаптаційна	плавна кантилена, глибока дихальна опора, округлення голосних, часткове згладжування китайських тонів, романтизована європейська експресія
Діана Дамрау	Цін Чжу «Я живу біля витоку Янцзи»		
Джульєт Петрус	Хуан Цзи «Три бажання троянди» майстер-клас і студійне виконання	мовно-орієнтована / фонетично-центрована	збереження мовних тонів, декламаційне фразування, ясні голосні, активні приголосні, прозорий камерний тембр
Еллісон Прост	«Три бажання троянди», «Пастуша пісня»); інші китайські пісні	перехідна між bel canto- домінантною і компромісно- синтетичною	стабільна bel canto- техніка, кантилена, часткове збереження дикції, але тональна природа мови підпорядкована мелодії
Фібі Хейнс	Чжао Юаньжень «Як мені не сумувати за нею»)	компромісно-синтетична	зрілий баланс між bel canto і китайською фонетичною конкретикою, стримана камерність, мовна усвідомленість
Міра Алховік	Лі Інхай «Нічна стоянка біля мосту Фенцяо»	компромісно-синтетична	прозоре темброве рішення, делікатне фразування, ясність складів, обмеження надмірної оперності
Ярослава Божко	Лю Сюеань «Пісня про червону квасоллю»	адаптивно-камерна синтетична	м'який bel canto-тембр, камерна експресія, часткове згладжування мовних тонів, художня цілісність
Гелен Лейсі	Цін Чжу «Я живу біля витоку Янцзи»	збалансована концертна синтетична	резонансна наповненість, увага до складової структури, часткове збереження тональної організації, камерна стриманість
Лоран Бан	виступ на Dragon TV Spring Festival Gala	сценічно-театральна гібридна	посилена артикуляція, театральна експресія, гібридизація європейського мюзиклу й китайської сценічної манери
Джон Генріксон	A Collection of Chinese Art Songs	сучасна збалансована синтетична	менша темброва уніфікація, чіткіша дикція, краща інтеграція мовної і музичної інтонації
Ділан Турічек	Three Chinese Art Songs	студентсько-пошукова / проміжна	технічна акуратність, світлий академічний звук, прагнення до фонетичної точності, але ще не цілком стабільний синтез

НОТНІ ПРИКЛАДИ

Хуан Цзи «Три бажання троянди» («玫瑰三愿»)

玫瑰三愿

龙 七 词
黄 自 曲

Andante (行板)

p

semplice

4

p

玫 瑰 花 玫 瑰 花 烂 开 在 碧 栏

8

mp

rit.

杆 下 玫 瑰 花 玫 瑰 花 烂 开 在 碧 栏 杆

mp

Чжао Юаньжень «Як мені не сумувати за ним» («教我如何不想他»)

教我如何不想他

(1926年)

刘半□

□元任

Andante

mp

rit.

a tempo

p

天上□着些微

云，地上吹着些微风。啊——

a tempo

rit.

——！微风吹□了我□。教我如何不想他？

Лю Сюеань «Пісня про червону квасоллю» («红豆词»)

红豆词

难度：钢琴2级

【清】曹雪芹 词
刘雪庵 曲
郭来收 编
@虫虫钢琴

♩ = 60



虫虫钢琴

«Я живу біля витоків Янцзи» («我住长江头»)

我住长江头

【宋】李之仪词
青主曲

Allegro ma non troppo

legato

我 住

长 江 头

君 住 长 江 尾

Традиційна народна пісня «Квітка жасмину» («茉莉花»).

茉莉花
Mo Li Hua

$\text{♩} = 80$ Dolce

Voice

Hǎo yī duǒ měi - lì de mò lì - huā!

Violin

D1 1 3 A0 Low A2 Low A2 A0 D3 D3 A0 D3

Piano

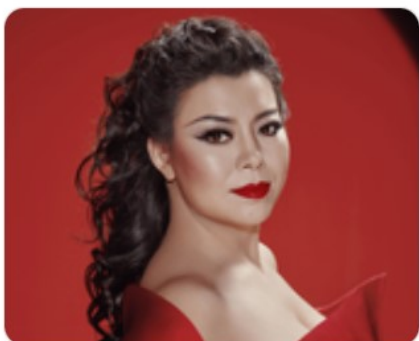
3

Vo.

Hǎo yī duǒ měi - lì de mò lì - huā!

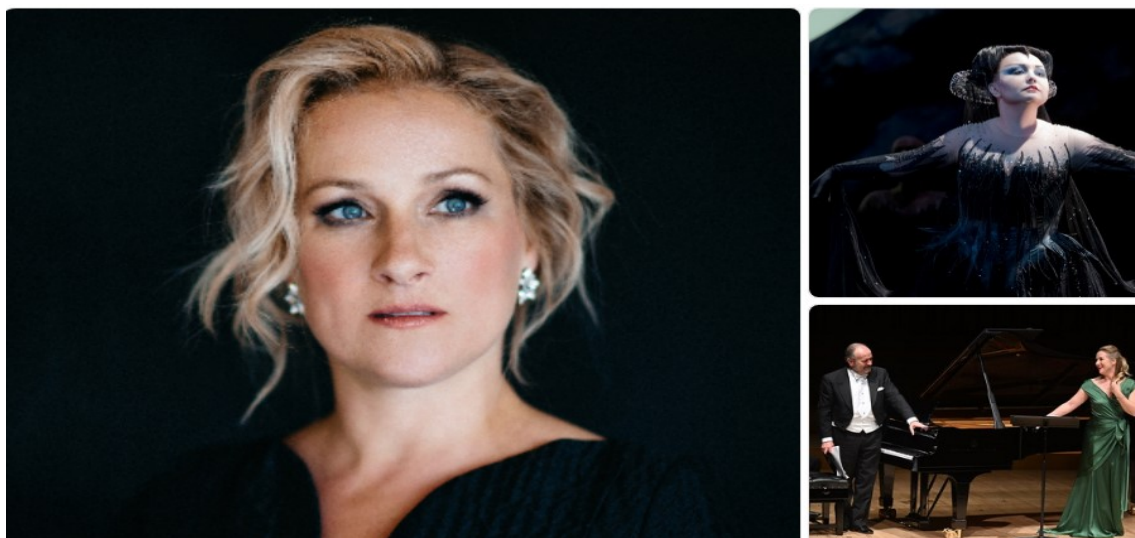
Vln.

D1 1 3 A0 Low A2 Low A2 A0 D3 D3 A0 D3

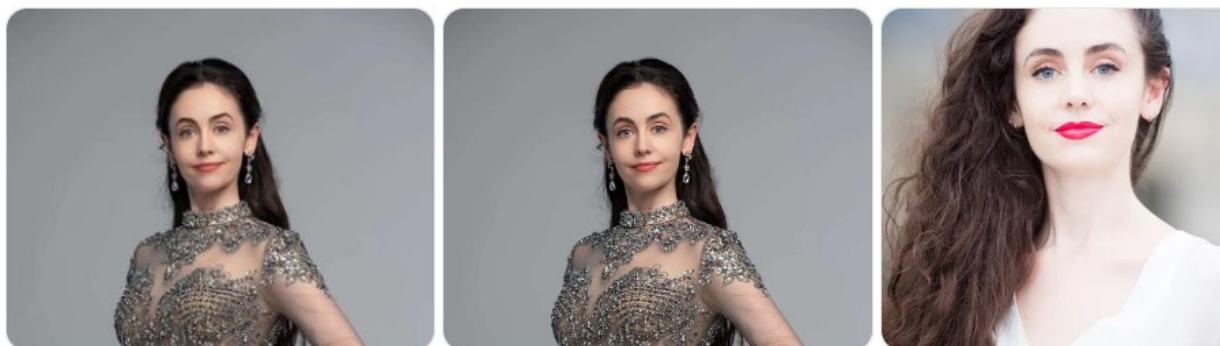
ВИДАТНІ СУЧАСНІ ВОКАЛЬНІ ВИКОНАВЦІ КИТАЮ**Ши Іцзе (石倚洁) — тенор****Ляо Чан'юн (廖昌永) — баритон****Хе Хуей (和慧) — сопрано**

ВИКОНАВЦІ МІЖКУЛЬТУРНОГО ТИПУ

Diana Damrau



Phoebe Haines



Marisan Corsino



Juliet Petrus



Allison Prost



Yaroslava Bozhko



John Henrikson



Dylan Turicek



Mira Alkhovik



Helen Lacey

