

УДК 78.03(78+4)

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–1–106–118

Ван Минцзе

<https://orcid.org/0000–0002–4810–8681>

соискатель кафедры теоретической и прикладной культурологии
Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой
dashaelena@gmail.com

О ЛИРИЧЕСКОМ ГЕНЕЗИСЕ ОПЕРЫ — МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ В ЕВРОПЕ И В КИТАЕ

Целью исследования выступает выделение надиндивидуальных компонентов лирики в протооперной и собственно оперной практике с акцентуацией сакрального источника этого рода выражения и техники в искусстве Европы и Китая. *Методологической основой* исследования является интонационный подход школы Б. Асафьева в Украине с присутствием ему лингвистико-культурологическим аспектом трактовки музыковедческого метода, с опорой на аналитико-структурный принцип и опорой на сравнительные стилистические характеристики, герменевтически-интерпретационный ракурс музыкальной семиотики «интонационного словаря эпохи». *Научная новизна* работы определяется тем, что впервые в музыковедении Украины выделена специфика лирического принципа, производного от церковно-храмового гимнопения надиндивидуального смысла как исходного и решающего показателя оперной культуры и соответствующей техники пения в Европе и в Китае в виде «драмы с музыкой» первых европейских опер и «музыкальной драмы в ариях» А. Скарлатти, китайской лирической кунъюй. *Выводы.* Начало оперы — музыкальной драмы и в Китае, и в Европе отмечено определенной базовостью лирического принципа выражения в *drama per musica* и «представления в пении арий» кунъюй, где музыка сохраняла связь с лирически-гимническим принципом литургической драмы, бывшей, по Г. Кречмару, реальным истоком европейской оперы как певшегося от начала до конца спектакля, и дворцовой певческой ритуальки в кунъюй. Классика европейского оперного пения определилась в «опере арий» А. Скарлатти, жанровое указание которой, опера-seria («серьезная» опера — в аналогии к определению церковного пения как «простого серьезного»), отмечает духовные истоки представления. Наличие танцевальных номеров в ранней французской опере и в китайской кунъюй определено лирически-дифрамбическим принципом их трактовки, идущим от действий христианской мистерии в первом случае и от ритуально-обрядовых акций императорского двора в Китае.

Ключевые слова: лирика в музыке, генезис оперного пения, опера — музыкальная драма, стиль в музыке, музыкальный жанр.

Ван Мінцзе, здобувач кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Про ліричну генезу опери — музичної драми в Європі та в Китаї

Метою дослідження виступає виділення надіндивідуальних компонентів лірики в протооперній і саме в оперній практиці з акцентуацією сакрального джерела цього роду вираження й техніки в мистецтві Європи й Китаю. **Методологічною основою** дослідження є інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні із властивим йому лінгвістико-культурологічним аспектом трактування музикознавчого методу, з опорою на аналітико-структурний принцип і опорою на порівняльні стилістичні характеристики, герменевтично-інтерпретаційний ракурс музичної семіотики «інтонаційного словника епохи», за Асаф'євим. **Наукова новизна** роботи визначається тим, що вперше в музикознавстві України виділена специфіка ліричного принципу, похідного від церковно-храмового гімноспіву надіндивідуального змісту як вихідного й вирішального показника оперної культури й відповідної техніки співу в Європі й у Китаї у вигляді «драми з музикою» перших європейських опер і «музичної драми в аріях» А. Скарлатті, китайської ліричної куньцюй. **Висновки.** Початок опери — музичної драми і у Китаї, і в Європі відмічений певною базовістю ліричного принципу вираження в *drama per musica* і «виставі співу арій» куньцюй, де музика втримувала зв'язок з лірично-гімнічним принципом літургічної драми, що була, за Г. Кречмаром, реальним джерелом європейської опери як співаної від початку до кінця вистави, і палацової співочої ритуаліки в куньцюй. Класика європейського оперного співу визначилася в «опері арій» А. Скарлатті, жанрова вказівка якої, *опера-seria* («серйозна» опера — в аналогії до визначення церковного співу як «простого серйозного»), відзначає духовні джерела композиції. Наявність танцювальних номерів у ранній французькій опері й у китайській куньцюй визначає лірично-дифірамбічний принцип їхнього трактування, що йде від дійств християнської містерії в першому випадку й від ритуально-обрядових акцій імператорського двору в Китаї.

Ключові слова: лірика в музиці, генеза оперного співу, опера — музична драма, стиль у музиці, музичний жанр.

Vang Mingze, graduate student of the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

About lyrical genesis of the opera — a music drama in Europe and in China

The Purpose given studies emerges the separation an over-individual components lyric poets in protooperatic and strictly operatic practical person with accentuation of sacramental source of this sort of the expression and technology in art of the Europe and China. The **methodological base** of the study is intonation approach of the school B. Asafiev in Ukraine with inherent him linguistics-culturology aspect of the interpretation musicology method, with handhold

on analyst-structured principle and handhold on comparative stylistic features, hermeneutics-interpretation forshortening of the music semiotics «intonation dictionary of the epoch». Scientific novelty of the work is defined that that for the first time in musicology of the Ukraine is chosen specifics of the lyrical principle derived by church hymn singing over-individual sense as source and solving factor of the operatic culture and corresponding to technology of the chant in Europe and in China in the manner of «dramas with music «of first european operas and «music drama in aria» A. Scarlatti, chinese lyrical cuncjuj. The Findings. Begin operas — a music drama and in China, and in Europe, is noted determined base character of the lyrical principle of the expression in drama per musica and «presentations in singing of arias» cuncjuj, where music held the relationship with lyrical-hymn principle of the lithurgical drama, former, on G. Kretschmar, real headwaters of the european opera as presented in singing from begin before the end of the show, and palace singing ritualism in cuncjuj. The classics of the european operatic singing was defined in «opera of arias» A. Scarlatti, genre instruction which, opera-seria («serious» opera — in analogies to determination of the church singing as «simple serious»), notes the spiritual headwaterses of the presentation. Presence dance number in early french opera and in chinese cuncjuj is determined lyrical-dithyramb principle of their interpretation, going from christian mystery in the first event and from ritual-ceremony actions of the imperial courtyard in China.

Keywords: lyrics in music, genesis of the operatic singing, opera — a music drama, style in music, music genre.

Актуальность заявленной темы определена востребованностью в певческом театральном, концертном, учебном репертуаре музыки для женских голосов в характере и технике лирического вокала, от середины XIX века утвердившегося в качестве самостоятельного амплуа оперной сцены в жанре французской лирической оперы и пролонгаций ее выразительных приемов в творчестве Н. Римского-Корсакова, К. Дебюсси и др. Разработки специфики ранней оперы и присущего ей типа пения имели место в ряде исследований, в том числе у Г. Кречмара [4], Т. Ливановой [6], А. Стахевича [10], в трудах Лю Симей, Ту Дуни и др. Специальное место принадлежит разработкам Лю Бинцяна, отмечавшего синхронность развития оперного театра в Китае и в Европе [7]. Однако вне пределов исследовательских интересов осталась лирическая парадигматика оперы — музыкальной драмы, обусловленная генетически псалмодически-ариозным в Европе и ариозным в Китае певческим наполнением надбытийной выразительности распеваемых текстов. **Целью** исследования выступает выделение наиндивидуальных компонентов лирики в протооперной и собственно оперной практике с акцентуацией сакрально-

го источника этого рода выражения и техники в искусстве Европы и Китая.

Научная новизна работы определяется тем, что впервые в музыковедении Украины выделена специфика лирического принципа, производного от церковно-храмового гимнопения надиндивидуального смысла как исходного и решающего показателя оперной культуры и соответствующей техники пения в Европе и в Китае в виде «драмы с музыкой» первых европейских опер и «музыкальной драмы в ариях» А. Скарлатти, китайской лирической куньцзюй.

Методологической основой исследования является интонационный подход школы Б. Асафьева [2] в Украине [8; 9] с присущим ему лингвистико-культурологическим аспектом трактовки музыковедческого метода, с опорой на аналитико-структурный принцип и опорой на сравнительные стилистические характеристики, герменевтически-интерпретационный ракурс музыкальной семиотики «интонационного словаря эпохи».

Лирическое начало оперы в Европе Г. Кречмар справедливо относит к литургической драме [4, с. 27–28], обнаружившейся в наследовавшей Византийство православной Франции XII в. (распространившейся по католическому ареалу в соответствии с политикой Римской церкви) и сосредоточившей гимнопевческие показатели, присутствовавшие в зародившейся в VII в. в Византии христианской мистерии, сочетавшей гимнопевческие и разговорно-бытовленные номера вовне храма осуществлявшемся представлении (запрещена мистерия была на Западе Конрреформацией в XVI ст. и просуществовала на Руси и в Московии до середины XVII в.).

В китайской лирической куньцзюй сложилась также от XII века и сохраняла вплоть до середины XIX столетия паритет с пекинской цзинцзюй, созданной на переломе от XVI к XVII векам. Главным выразительным качеством было и остается до сегодняшнего дня господство в куньцзюй мелодического ариозного пения. Из сказанного следует принципиальный мелодизм фактуры и адрамматизм сюжетного решения китайской старинной оперы (которая стала существенной составляющей масс-культурных акций на европейском Западе и в США в 2000-е годы), даже когда речь идет о сценических событиях, предвосхищающих, в европейском преломлении, совершенно драмматически звучащий комплекс.

В данном случае речь идет, например, о сюжете оперы «Лянь Шаньбо и Чжу Интай», который составляет непосредственный ана-

лог и хронологическое предвосхищение шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта». Только трогательная смерть влюбленных в финале оперы призвана вызывать умиление, но никак не возмущение слушающих спектакль, поскольку почитание родителей в китайской традиции нерушимо. Наверное, это очень нужно в моральных поисках современного западного общества, поскольку именно кунцзой, в том числе указанный спектакль и ему подобные по драматическому стержню, но сугубо лирическому решению целого, но не драматическая пекинская цзинцзой, столь поощрявшаяся модернистским театром начала XX века, стала «театральным бестселлером» в Европе и США в начале 2000-х годов. Огромный кассовый успех такого рода спектакля прошел на волне антироковых увлечений ирландским фольклором, во время подъема интереса к процерковно звучащей в наши дни эпике болгарки Вали Балканской и «музыкальной иконографии» византиниста английского гения Дж. Тавенера.

Оперная лирика направлена на внедрение специально театральной индивидуализированности выражения, не теряющего связи с породившей же его лирической типологией надиндивидуального смысла. И этот новый принцип выражения определил и для Китая, и для Европы *классический* этап оперного строительства, который, синхронно же, от грани XVI и XVII столетия, складывается на Дальнем Востоке в виде *пекинской* оперы цзинцзой, тогда как в Европе обнаруживается сценическое искусство пения, которое здесь получило обозначение как собственно опера. Заметим, только в ареалах Европы и Китая сложилось искусство оперного вокала, тогда как в иных регионах планеты *абстракция над-речевого лиризма пения*, какovým является вокал, не получила значительного развития.

Уникальность оперно-певческого искусства на Востоке для Китая иллюстрируется соотношением театральных сфер Японии, классика культуры которой определена заимствованием культурных китайских достижений, в том числе официальным языком здесь был китайский до XIII века. Однако оригинальные проявления театра кабуки, театра но, сложившиеся в Японии от XIV к XVII столетию, при явной опоре на приемы кунцзой и цзинцзой, к *опере не приближены*. Частично опера, в подчеркнутом заимствовании из Китая, представлена искусством Кореи и Вьетнама, тогда как оригинальные театральные формы оперность-вокальность выражения — обходят. Аналогичное положение сложилось во взаимоотношении Европы и Ближнего Востока, где религиозные принципы ислама не позволили

разворачиваться распевному творчеству вокализации, хотя очевидна преемственность последнего от Греции-Византии, создавшей почву для развития оперно-певческого искусства.

Обобщая имеющиеся данные о лирическом генезисе музыки, отмечаем такие условия продвижения лирики в ритуалике-культе и в раннем театре:

1) лирический смысл явлений обозначается сопричастностью тонно-ритмически упорядоченного звукоизвлечения к запечатлению надбытовых реалий идеальных человеческих влечений;

2) лирическая выразительность базируется на мелодической вещественности, отражающей круговые-волнообразные симметричные структуры космических совершенных пропорций, которые противопоставляются единично-человеческим речевым проявлениям и, одновременно, регулируют посредством ориентировки на «средний тон» речевые интонационные колебания (отсюда — универсальность *интонационного принципа в музыке* как соотнесения вербального и музыкального звуковыражения);

3) формирование лирической полноты *возвышения над бытийностью* — в пении как преодолении речевой ограниченности диапазона за счет фальшь-регистров (высокого и низкого), как гипертрофии круговых движений голоса в виде *фигуративных* построений, как способ запечатления *высокого без-волия*, противостоящего моделям волевых устремлений, которые имеют место в музыке, выстроенной в гармонической вводнотоновости;

4) мистерия образует источник музыкального театра и театра в целом как в Китае, так и в Европе, причем насыщение чистотой певческого проявления участников действия, с одной стороны, определяет повышение лирического тонуса музыкального звуковыражения в целом, а с другой, наглядно противоречиво *тропирует* сценическое представление, создавая художественно-метафорический потенциал выражения («драматизм»), становящийся самозначимым в классической опере;

5) лирический певческий принцип человеческого самовыражения сосредоточил специфику *женского* начала в музыке как проявления *мелодически-тканевого* среза тоновой организации — в отличие от ритмически выражаемого *мужского* силового принципа, в том числе в централизованности ладо-тональности гармонического типа (мелодические — модальные — ладовые структуры органически сопряжены с переменностью тоник-устоев).

Рождение оперы сложилось в отпочковании от типологического лиризма ритуально-храмового гимнопения, мистериальные бытово-комические вставки теряют откровенный бытово-комический принцип посредством воспроизведения его же на вокальной основе. Показательно, что «овокализация» коснулось, прежде всего, проявления плача, который, как и смех в их натуральном проявлении (прерывание дыхания), несовместимы с вокальностью (пения на оперном дыхании), а, значит, с певческим выражением как таковым. Опера родилась в XVII веке в форме «музыкальной драмы» (ср. с «литургической драмой»), хотя уточненное ее название, характеризующее реальность функционирования в XVII веке — *drama per musica*, «драма с музыкой», свидетельствует об определенной автономии музыкального как такового и сценически-игрового рядов. Названный термин («драма с музыкой») указывал на «неучастия» музыки в сценическом драматическом действии, поскольку музыка представляла искусство идеальное, органически связанное с храмовой традицией и своим присутствием в художественном синтезе сцены *освящало причастностью к Высокому* происходящее в ней. Тем самым основой, началом, базисом оперного искусства было *гимнопение*, тогда как привнесение драматического фактора в самое музыкальное звучание было следующим этапом — и осуществлено в контрастах запечатления «аффектов» в опере неаполитанской школы в виде оперы-*seria*.

Жанр *скарлаттиевской seria* по сей день представляет загадку: эти оперы не исполняются так, как их создал гений А. Скарлатти, в трехактности основного сюжетного развития, но с обязательными комедийными вставками между означенными тремя, которые в настоящее время исполняются в виде «комических опер А. Скарлатти». Однако таких опер А. Скарлатти не писал и не мог писать по существу заложенной во времена светского Просвещения идеи самозначимого комического в музыке. В учебной и в целом специальной литературе уделено немало страниц иронизированию по поводу «пастиччио» и приближенной к нему музыкально-стилевой эклектики.

Однако эклектика монументальных форм романтизма, а особенно наиндивидуальная выразительность символистского искусства, тем более «неосимволистского» (см. у Е. Марковой «неосимволизм» искусства конца XX — начала XXI века [8, с. 99–134]) творчества постмодерна, сначала опыт «эклектики Г. Малера», затем творчества «композитора тысячи стилей», «музыкального Протея» И. Стравинского определили значимость стилево-видовых совмещений, принципи-

ально отчужденных от индивидуально-авторского их преломления. Стилево-жанровая коллажность работ минималистов, а также техника «мульти-стиля» — «полистилистики» Б. Циммермана, А. Шнитке, Г. Вигмана и других определили художественный вес «новых пастиччио» конца XX — начала XXI столетий, обратным светом позитивно осветившего деятельность в типизированной выразительности *seria* и сопряженной с ней оперной над-авторской стилевой эклектики.

Вышеотмеченный принципиальный бистилевой — бижанровый окрас *seria* А. Скарлатти, содержащий «вложенные» структуры собственно «серьезного» и комического действий, имеет определенные аналогии к ораториальному творчеству Г. Телемана, создававшего «тропированные» пассионы, в которых совмещались 2–3 сюжета, из которых главный, история осуждения, страдания-смерти и Воскресения Иисуса Христа, «комментировался» ветхозаветными событиями из описаний страдания-унижения Иосифа и чудесного преображения его судьбы, страстей и преображения Иова (см., например, «страсти по Луке» Телемана в работе А. Панаскина [9] и др.). Итальянский и немецкий композиторы запечатлевали тенденции пересечений классицизма и барокко, в которых наиндивидуальный пафос *героики стоицизма*, то есть сущностно христианского проявления Истины, утверждаемой самопожертвованием ради спасения ближнего и которая близка даосистской жертвенности монашеского служения мирян, проявлялась во временно-событийно разных условиях, а также на разных уровнях глубины служения Истине (у Скарлатти — сопоставление библейской добродетели исторических героев и бытово-обыденных сцен в приземленно-скромном обнаружении значимости «добрых нравов»).

Показательно, что театр трагедии-драмы, как он сложился в Англии и Франции от XVI к XVII столетию, в Италии реализовался исключительно в *музыкальном, оперном* театре (с опорой на творчество драматурга-либреттиста П. Метастазіо), тогда как вне оперы обнаружившийся театрально-драматический заряд определенно в жанре комедии (К. Гоцци, К. Гольдони). При этом трагико-драматический комплекс наполнился показателями христианской мистерии: развязки сюжета даны в благостном проявлении, с явными отступлениями от логики мифа или исторических сведений, которые взяты в сюжет оперы. Указанным способом сведение сюжетного развития к идеалам христианской нравственности роднит «серьезную» и комическую составляющую спектакля опер А. Скарлатти, собы-

тийная сторона которых соответствовала типу *фигуративного вокала*, названного впоследствии Дж. Россини *bel canto*, в котором исключалось силовое проявление голоса, ценилась сошедшая с церковно-византийской гимничности гибкость голосового проявления [5, с. 45].

Эти констатации особенностей барочного — раннеклассического вокала принадлежат Е. Кругловой, автору диссертации, посвященной именно указанной проблематике и дающей обобщение касательно специфики вокализации в целом и путей овладения этой техникой: «...Наряду с соразмерностью голоса, важным требованием, предъявляемым педагогами старинной школы *bel canto*, была *гибкость звука* (курсив. — В. М.)... Для достижения эластичного гибкого голоса певцы упражнялись в *messa di voce*... *messa di voce* в рассматриваемую нами эпоху трактовалась как искусство филировки или динамическое разукрашивание длинных нот» [5, с. 45–46].

Найденный тип «музыкальной драмы» А. Скарлатти сложился на уникальном материале *надивидуального лиризма арий*, которые составили *впервые в истории искусства* основу его произведений. Ария как духовный и специально церковный жанр [1] сложилась задолго до рождения оперы, составив ответвление *ученой* песни с риторикой (фигуративно-одноголосной или многоголосной — см. синонимизацию от XVI к XVII вв. арии и кантаты, последняя как ария на несколько голосов [3, с. 697]). Инициатива Скарлатти — отстранение от декламации-речитатива (последний есть прямая проекция церковной псалмодии в мирской образный строй оперы) в пользу арии как основной выразительной единицы оперы, тем самым насыщая той «серьезностью-церковностью», которая дала название жанру *seria*.

Причем ария у Скарлатти выделяет запечатление *аффекта*, то есть обобщенно-укрупненно и *нравственно возвышенно* подаваемых чувств, в основу иерархии которых положено представление о высшем *аффекте спокойствия*, а также о надличностно-хвалебно (аллилуйно! — В. М.) представляемой *Радости* (ария *Brillante*), о возвышенно-сдержанно выражаемом страдании (ария *Lamento*), о героической готовности к Подвигу (ария *Eroica*) и т. д. Заметим, это в высшей мере *типологизированно, надличностно* представляемые аффекты-чувства в полноте *лирического* обнаружения как возвышения-воспевания их. Отсюда — «серьезность», церковно надобыденная подача указанных чувств, хотя само разнообразие запечатлеваемых аффектов создает яркие *художественные-драматические* основания трактовки музыкального спектакля в целом.

Как видим, инициатива А. Скарлатти в создании классики итальянской оперы-*seria* определилась в принципиальном отмежевании от господства декламации-псалмодии первых опер, в том числе и от классики оперы-барокко Венеции К. Монтеверди, Ф. Кавалли, А. Чести и др. Значимой строительной единицей оперы становится *ария как средоточие музыкально-художественно подаваемого вокала*, имеющего смысл *инструментализации* голосового звукоизвлечения. В этой сущностно музыкальной выразительности *парения распевов над текстовыми интонациями* таится глубокая *преобразующая* сила опер Скарлатти, превышающая радикализм всех последующих реформаторов, в том числе и прославившегося оппозицией *seria* Х. Глюка. Но только глубина Преображения, к которому тянулся В. Моцарт, категорически не соглашаясь с революционной критикой *seria* своего современника Х. Глюка.

Скарлатти работал в Неаполе, на Юге Италии, хранившем и хранящем до сего дня воспреемственность от вокально-церковной практики Византии, от ее *фигуративного-мелизматического* стиля пения, к которому особенно чувствительной оказалась галликанская Франция, которым чрезвычайно дорожила Испания, под короной которой осуществлялось развитие Неаполитанской оперной школы конца XVII–XVIII веков. Именно Франция по преимуществу породила практику арий в дооперный период, опираясь, прежде всего, на церковную разновидность этого рода пения, легшего в значительной мере в основу *литургической драмы*, отпочковавшейся от мистерии прежде всего во Франции. И Скарлатти глубоко осознавал *церковность* созданного им музыкального театра, определив жанровый показатель для своих сочинений термином *seria* («серьезная»), что сродни характеристике церковного пения-канта вообще как «*простого серьезного пения*», правда в варианте опер Скарлатти очевиден принципиальный *отказ от простоты выражения* — в пользу *Богородной виртуозности*. Так на Юге Италии, населенном этническими греками (со времен античных колонизаций составившими тут подавляющее большинство населения), в государственных границах Испании и в непосредственном покровительстве просвещенных монархов этой страны, на базе внедрения арий преимущественно французского духовного происхождения — родилась классика итальянской оперы как искусства *bel canto*, имеющего выраженные византийские корни своего певческого существа как *калофонии*.

Для Китая такого рода переплетения инациональных воздействий на национальное мышление, создающих высокий прорыв истинно национального искусства, органично: высокие взлеты культуры и искусства в эпохи Тан, Сун и Юань состоялись, в том числе, в условиях тяжелейших последствий монгольского завоевания более чем на столетие в XIII в. Именно тогда складывалась классика старинной куньцой, лирической *южной драмы*, в которой театральные качества контрастов выдвинулись в развитие диалогизированной монологичности баллады джугундяо, поскольку и первое, и второе имело основой высокую песню-арию, представляемую в лицах и сценическом воплощении.

Показательно, что не только итальянский оперный путь, но и бытие оперы во Франции определяется строительством его с опорой на принцип *drama per musica*, «драма с музыкой», что было поддержано наименованием *лирическая трагедия*. И если второе слово в данном термине — трагедия — демонстрировало восприимчивость к миру античного театра, то есть действия, с христианской мистерией прямо не связанного, то эпитет *лирическая* в термине фиксировал принадлежность к ариозности, выделение которой в самостоятельную жанровую типологию *духовного пения* история связывает именно с *галликанской Францией* как оплотом преемственности к византийскому благочестию, повлиявшему на выстроенность из арий итальянской-неаполитанской оперы А. Скарлатти.

Для Франции термин «лирическая» имел тот античный смысл «музыкального вообще», опоры на «распевание стихов под лиру» как держащую правильный-идеальный строй высказываемого, который обеспечивался в этом возвышенном смысле самим качеством *музыкальной* оформленности слова. Напоминаем, что такого рода «распевание» осуществлялось согласно типовым мелодическим моделям, которое имело параллель в технике *timbres*, которая сложилась в популярной сфере и впоследствии обеспечивала функционирование *народного* музыкального театра *водевиля* («вуаде-виль» — «голоса города») [11, с. 58]. Для народного театра базой были мелодические-песенные структуры, тогда как в опере опорой стали псалмодические-декламационные обороты, связанные с практикой церковного распевания священных текстов. Фактически французский музыкальный театр, как в высоком оперном варианте, так и в народной версии, обращен к технике типовых мотивов, придающих звучанию текстов *высокость обобщения*, под-

нимающего совокупный смысл над сюжетными деталями жизненных аналогий.

Нечто подобное — в китайской опере, особенно это касается Юаньской драмы кунцзюй, также Пекинской оперы, в которых имеется опора на 8 типовых напевов *цян*, связанных с символикой центральных провинций страны, накладывание на которые текстовых ритмо-тембральных структур наполняло эти последние причастностью к высокому строю национального самовыражения. Кстати, в параллель к французскому театру, сохранившему связь с мистерией, в китайской опере изначально наряду с вокальными *ариозными* певческими номерами использовались танцевальные вставки, в китайском варианте, особенно в Пекинской опере, с подчеркнутыми элементами акробатики.

Выводы. Начало оперы — музыкальной драмы и в Китае, и в Европе определено базовостью лирического принципа выражения, порождающего в европейских условиях феномен *drama per musica*. В ней музыка, относительно автономно от сценического действия, удерживала связь с лирически-гимническим принципом литургической драмы, бывшей, по Г. Кречмару, реальным истоком европейской оперы как *невшегося* от начала до конца спектакля. Классика европейского оперного пения определилась в «опере арий» А. Скарлатти, жанровое указание которой, опера-*seria* («серьезная» опера — в аналогии к определению церковного пения как «простого серьезного»), отмечает духовные истоки представления. В Китае первой исторической оперной ступенью была лирическая кунцзюй, «музыка арий», сказочно-мифологические сюжетные позиции которой указывали на ритуально-обрядовый генезис жанра. Наличие танцевальных номеров в ранней французской опере и в китайской кунцзюй определено лирически-дифирамбическим принципом их трактовки, идущим от действий христианской мистерии в первом случае и от ритуально-обрядовых акций императорского двора в Китае.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Ария / Ямпольский И. *Музыкальная энциклопедия: в 6 томах* / гл. ред. Ю. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1973. Т. 1. С. 204–207.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва; Ленинград: Музыка, 1971. 379 с.
3. Кантата / Левик Б. *Музыкальная энциклопедия: в 6 томах* / гл. ред. Ю. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1974. Т. 2. С. 696–700.
4. Кречмар Г. История оперы. Ленинград: Academia, 1925. 406 с.

5. Круглова Е. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство (на примере сочинений Г. Ф. Генделя): автореф. дис. ... канд. искусств.: специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство. Ростов-на-Дону, 2007. 48 с.
6. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г. Москва: Музыка, 1982. Т. I. 696 с.
7. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Одесса: Астропринт, 2014. 440 с.
8. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса: Астропринт, 2012. 164 с.
9. Панаскин А. Немецкий Пассион. Истоки и перспективы: диплом. раб. Одесса, 2004. 79 с.
10. Стаhevич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков. Харьков, 2000. 305 с.
11. Эрисман Г. Французская песня. Москва: Советский композитор, 1974. 152 с.

REFERENCES

1. Aria [Jampolskij, I.] (1973). *Music encyclopedia in 6 volumes*. Editor-in-chief Yu. Keldysh. V. 1. Moscow: Soviet Encyclopedia [in Russian].
2. Asafiev, B. (1971). *Music form as process*. Moscow-Leningrad: Muzyka [in Russian].
3. Kantata [Levik, B.] (1974). *Music encyclopedia in 6 volumes*. Editor-in-chief Yu. Keldysh. V. 2. Moscow: Soviet Encyclopedia [in Russian].
4. Kretschmar, H. (1925). *History of the opera*. Leningrad: Academia [in Russian].
5. Kruglova, E. (2007). Traditions of baroque vocal art and modern performance turns (on example of the compositions G. F. Hendel). The Abstract to candidate's thesis. Specialty 17.00.02 — Music art. Rostov-na-Donu [in Russian].
6. Livanova, T. (1982). *The History of the west European music before 1789*. V. I. Moscow: Muzyka [in Russian].
7. Lu Bincjang (2014). *Music-history parallels of the development art of China and Europe*. Monograph on histories of the culture for music academy, university and high school of art. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
8. Markova, E. (2012). *Problems of music kulturology*. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
9. Panaskin, A. (2004). *German Passion. Headwaterses and prospects*. Degree work. Odessa National Music Academy. Odessa [in Ukrainian].
10. Stahevich, A. (2000). *Italian bel canto in italian opera XVII–XVIII centurys*. Harkov [in Ukrainian].
11. Erisman, G. (1974). *French song*. Moscow: Soviet composer [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 16.05.2018 р.