

4. Українська поезія: Кінець XVI – XVII ст. / Упоряд. В.П. Колосова, В.І. Кречотень. – К.: Наукова думка, 1978. С. 381.
5. Франко І.Я. Про театр и драматургію / Іван Якович Франко // [вибрані статті, рецензії та висловлювання]. – К.: АН УРСР, 1957. – 346 с.
6. Волинські дзвони: Науково-краєзнавчий альманах РДГУ. – Рівне: РДГУ, 1999. – Вип. III. – 226 с.
7. Державний архів Рівненської області (ДАРО). – Ф.16/30, оп. 18, од.зб.23, арк. 5, 68, 97.
8. Gaiie L Wojcech Boguslawski... jego działalności / L. Gaiie // [Książka]. – Warszawa, 1925.
9. Krol-Koczkavowska B. Teatr Dawnej Polski / Beata Krol-Koczkavowska // [Książka]. – Warszawa: Nefryt, 1971. – 384 с.

References

1. Zhylynskyi I.F. Istoriiia teatralnoho mystetstva Rivnenshchyny / Ihor Fedorovych Zhylynskyi // Entsiklopedychno-mystetske vydannia. – Rivne: Ovid, 2009. – 605 s.
2. Savchyn L.M. Rivnenskyi oblasnyi akademichnyi ukrainskyi muzychno-dramatychnyi teatr / Liliia Mykhailivna Savchyn. Monohrafiia. – Rivne: Volynski oberehy, 2010. – 332 s.
3. Savchenko B.A. Kumiry zabytoi estrady / Boris Aleksandrovich Savchenko. – M.: Znanie, 1992. – 208 s.
4. Ukrainska poeziia: Kinets XVI – XVII st. / Uporiad. V.P. Kolosova, V.I. Krekoten. – K.: Naukova dumka, 1978. S. 381.
5. Franko I.Ya. Pro teatr y dramaturhii / Ivan Yakovych Franko // [vybrani statii, retsenzii ta vyslovliuvannia]. – K: AN URSSR, 1957. – 346 s.
6. Volynski dzvony: Naukovo-kraieznavchyi almanakh RDHU. – Rivne: RDHU, 1999. – Vyp. III. – 226 s.
7. Derzhavnyi arkhiv Rivnenskoii oblasti (DARO). – F.16/30, op. 18, od.zb.23, ark. 5, 68, 97.
8. Gaiie L. Wojcech Boguslawski... jego działalności / L. Gaiie // [Książka]. – Warszawa, 1925.
9. Krol-Koczkavowska B. Teatr Dawnej Polski / Beata Krol-Koczkavowska // [Książka]. – Warszawa: Nefryt, 1971. – 384 с.

УДК 78.03

Чжан Бо

преподаватель, Миньцзянский Университет (КНР),
магистр, Одесская национальная музыкальная
академия им. А.В. Неждановой

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИРИЧЕСКАЯ ОПЕРА СРЕДИ ЖАНРОВ СЕРЬЕЗНОГО ПОПУЛЯРНОГО ТЕАТРА

Автор делает попытку выявить укорененность, в частности в европейском музыкальном театре, жанра лирической оперы, связанной и с академической традицией, и с популярной сферой, что позволяет находить соответствующие параллели в китайском национальном искусстве.

В работе также сделан вывод о новаторстве Ш. Гуно, произведения которого резонировали с аналогичными поисками других национальных школ, однако выдерживали традицию национальных предпочтений.

Ключевые слова: лирическая опера, серьезный популярный театр, национальная традиция, музыкальный жанр, французская музыкальная традиция.

Чжан Бо, викладач Міньцзянського університету (КНР), магістр Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової

Французька лірична опера серед жанрів серйозного популярного театру

Автор робить спробу виявити вкоріненість, зокрема в європейському музичному театрі, жанру ліричної опери, пов'язаної і з академічною традицією, і з популярною сферою, що дає змогу виявити відповідні паралелі в китайському національному мистецтві.

В роботі також зроблено висновок про новаторство Ш. Гуно, твори якого резонували з аналогічними пошуками інших національних шкіл, однак витримували традицію національних уподобань.

Ключові слова: лірична опера, серйозний популярний театр, національна традиція, музичний жанр, французька музична традиція.

Zhang Bo, Master A.V. Nejdanova ONMA, lecturer Minjiang University (China)

The French lyrical opera among genres of the serious popular theatre

The purpose of the given studies is to find out the origin of the lyrical opera genre in European music theatre. The lyrical opera is connected with academic tradition, and popular sphere that allows us to find the parallels with Chinese national art. The guarantee of it is the performance choice and public confession. Chinese singers love to sing the compositions of the lyrical French opera and audience understands them because there is their own line of the lyrical opera Chinese culture such as the Kunqu old-time opera which is well-known in popular cultural sphere at the beginning of the XXI century.

In lyrical opera the lyricism is a factor of the melodious hymn way of expression, which has formed the basis of operatic vocalization. Including in French operatic tradition it appeared as the variety of the genre manifestation of the opera (the lyrical tragedy) where music formed scenic syntheses for actions and ideality of the vocal expression.

The French operatic tradition formed the opposite school to Italian one and German operatic symphonic style. It was found in J. Duprez vocal-timbre opening, which had made closer the expressiveness of tenor and baritone-bass by means of "baritone character". However, the caution of the using given vocal-timbre innovation in French operatic creative activity later was explained by popular theatre tendencies to simplicity of the forms, including spiritual music.

The Spiritual value of the French men's vocal art opposes the "dramatization" timbre of Verdi and post Verdi periods. In Italian it is entitled the technology "tenors of Verdi" and their analogue in baritone quality. The practice of lyrical-hymn singing united spiritual and public traditions of the vocal culture which were realized in the first French music theatre in the middle of the XIX century.

It is not accidentally that the creator the lyrical opera (1859, "Faust") C. Gounod had a spiritual san and wanted to reconstruction of church basis of the expression in opera. There were hymn genre and sublime moral ideas-images. They were personified in music of song-cavatina as corresponding to declarative statement of moral basis strength of being and manifestations nature. The analysis the most significant lyrical "points" of the opera "Faust" shows us that C. Gounod tries to make that music genre closer to applied-home melody, with sample high spiritual lyric poets of old fellows, contributing semantic moral depth and artistic value of the manifestation of life feeling in feature of the personages-image.

Gounod-preacher, Gounod-teacher's social program of supporting the people from social bottom, defined the originality of his artistic program. There he exceedingly united the requirements of high and low, heroic and comic genres, brought the generalising lyrics of the number song-aria features of the main heroes on position of the leading expressive typology of operatic compositions. The given tendency to "simplicity" in operatic drama within serious genre has the analogies with "populism" in Verdi "Traviata" where the waltz base of music and life realism of the characters vestment in modern cloth (the factor of the comic genre) contributed the relationship with "small" genre subspecies of the operatic performance.

Don't forget that the French operetta appeared at the same time with Gounod lyrical opera, but in its music-developed number turned out to the reduction. But it seemed only as a parody of the feathered-vocal heights of the expression.

A. Dargomyzhskij and other Russian composers turned to simplicity of speech, and its projections in operatic singing, avoiding wealth of symphonic style and vocal of arias. The German music as R. Wagner one became firmly established in redundancy of symphonic style, but in categorical accentuation of declamations and removing ensemble-choral contrast with solo fragment. It simplified the facility of the invoiced decision of the operatic show.

So we can make the conclusion about C. Gounod innovation. He worked in resonance with similar other national schools, keeping the national preferences. C. Gounod invented a new genre and named it – a lyrical opera. In French tradition it is connected with Greek-antique stimulus of the artistic process in given national school.

Thus, the French lyrical opera formed a new history stage of the finding the opera as music drama where the leading principle is solidarity with folk, national and church origins of this type of art. The lyrical opera finds approximation to simplicity of the forms of the folk music tradition what does not form the prerogative French national music scene. In Chinese practice of the music theatre with dramatic Beijing opera, special role has lyrical Kunqu opera. It has become well-known in world popular cultural space at the end of the XX – at the beginning of the XXI centuries, it notes about rapprochement of different national school in the world.

Key words: lyrical opera, serious popular theatre, national tradition, music genre, French music tradition.

Актуальность темы исследования определена востребованностью у публики и исполнителей творчества композиторов – создателей французской лирической оперы, в первую очередь творчества Ш. Гуно. Цель данного исследования – выявить укорененность в европейском музыкальном театре жанра лирической оперы, связанной и с академической традицией, и с популярной сферой, что позволяет находить параллели и в китайском национальном искусстве. Залогом этой связи является исполнительский выбор и признание публики: китайские певцы любят петь произведения авторов лирических французских опер, публика их понимает – возможно, потому, что в культурном активе Китая есть своя линия лирической оперы-притчи в виде старинной куньцюй, признанной в масскультурном раскладе в начале XXI века.

Методология исследования – интонационный подход от единства слова-музыки [2; 3], который находит поддержку у современных китайских авторов [9; 14]. Также значима концепция параллелизма европейских и китайских культурных этапов, показанная в трудах А. Лосева [7], Л. Гумилева [4] и Лю Бинцяна [8]. Объект исследования – лирическая опера как явление мирового музыкального театра, предмет – французская лирическая опера XIX столетия как типологический жанровый феномен. Научная новизна работы в оригинальности обобщений, делаемых в связи с историей музыкального театра Европы и мира. Практическая ценность – пополнение материалов курсов специальности и истории музыки в вузах культуры и специальных музыкальных учебных заведениях.

Опера родилась в XVII веке как "музыкальная драма", хотя уточнение названия ее – *drama per musica*, "драма с музыкой" – указывало на "неучастии" музыки в сценическом драматическом действии, искусства идеального, органически связанного с храмовой традицией и своим присутствием в художественном синтезе освящавшего происходящее на сцене. Тем самым основой, началом, базисом оперного искусства было гимнопение, тогда как привнесение драматического фактора в музыкальное звучание стало следующим этапом и было осуществлено в контрастах запечатления "аффектов" в опере Неаполитанской школы в виде оперы-*seria*.

Но сказанное характеризует итальянский оперный путь развития, тогда как во Франции принцип *drama per musica*, "драмы с музыкой", был поддержан наименованием лирическая трагедия. При чем, 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 обеспечивала функционирование народного музыкального театра водевиля ("вуа-де-виль" – "голоса города") [15, 58].

Только для народного театра базой были мелодические-песенные структуры, тогда как в опере опорой стали псалмодические-декламационные обороты, связанные с практикой церковного пения священных текстов. Фактически французский музыкальный театр, как в высоком оперном варианте, так и в народной версии, обращен к технике типовых мотивов, становящихся в конкретике реакции на тексты, придавая этим последним высокую обобщенность, поднимающего совокупный смысл над сюжетными деталями жизненных аналогий.

Нечто подобное – в китайской опере, особенно это касается Юаньской драмы, а также Пекинской оперы, в которых в параллель к французскому театру изначально наряду с вокальными ариозными певческими номерами широко использовались танцевальные вставки в китайском варианте (особенно в Пекинской опере) – с подчеркнутыми элементами акробатики. Балетная основа мышления Ж.-Б. Люли, создателя жанра "лирической трагедии", определена была историческими этапами становления французского театра: сначала Люли в 1660-1670-е годы выстроил классику балетного искусства, а затем на опыте оформления сценических балетных представлений осуществилось компонирование (в 1680-е!) опер этого композитора [6, 35-37].

От конца XVIII века, знаменем чего является приезд в Париж в 1770-е годы Х. Глюка, на французской сцене утвердился немецкий симфонизированный стиль, который находим и у Л. Керубини, и у Спонтини. И тем более откровенно "германизируется" французский музыкальный театр в эпоху Г. Берлиоза, яростного "бетховенианца", и немецкой инструментальной позиции в театре – его последние оперы типа цикла-диптиха "Троянцы" ("Падение Трои", "Троянцы в Карфагене") составили воспроизведение знаменитого оперного диптиха Глюка – "Ифигения в Авлиде", "Ифигения в Тавриде". Германский тонус стилистики утвердил в опере Франции Дж. Мейербер, выходец из Германии, который осознал свою опору на завоевания немецкого симфонизма в строительстве "большой" романтической оперы, объемность которой придавали многочисленные выходы на сцену, в том числе с обязательными балетными номерами.

Это культурное "немецкое нашествие" в музыке Франции, которое осуществлено было на волне революционных акций, направленных против традиций монархии и Галликанской церкви, ее поддерживавшей, к середине XIX столетия стало исчерпывать себя. И знаком грядущего обновления в воспроизведении глубинных национальных традиций стала лирическая опера. (Обращаем внимание на соотношенность с названием "лирическая трагедия" – как осознанно сохранялась связь со старой оперой-*seria* в романтической *semiseria* в итальянском варианте.)

Данное жанровое обновление французской оперы, за которым стояло возвращение к некоторым базисным выразительным показателям художественного творчества этой страны, произошло в параллель к поискам в вокально-тембральной сфере, восстановившей в значимости ведущих оперных партий звучание естественных мужских голосов.

Заметим, во Франции никогда не практиковалось искусство кастратов и фальцетистов. От эпохи хоровой готики XII-XIII ст. ведущим был тенор как главный голос, под которым понимался любой естественный мужской тембр. В опере эпохи Революции, определившейся в характерном жанре "спасения" [11, 78-83], в сочинении, ставшем классическим образцом указанного жанра, в композиции Л. Керубини "Водовоз" (1796) главный герой, обнаруживающий высокое мужество и скромность как показатель его социального статуса и поведенческого принципа, представлен тембром баритона-баса. Написанная специально для Франции и в солидаризации с французской версией романтической оперы "Вильгельм Телль" (1829) Дж. Россини в качестве главной героической фигуры композиция полагала партию баритона. И это уже по французскому образцу М. Глинка написал оперу о национальном герое Иване Сусанине "Жизнь за царя" с выстраиванием ведущей партии – у баса.

Однако в целом в пору расцвета романтизма в первой половине XIX столетия, когда ведущие оперные партии предназначались преимущественно для женских голосов ("россиниевский этап"), причем таких, которые обладали диапазоном и силой мужских голосов типа вокала кастратов-фальцетистов (М. Малибран, П. Виардо, Дж. Паста и др.), "французской оппозицией" указанному женскому "засилью" стало тембральное открытие Жильбера Дюпре, который в 1840-е годы положил начало типу "драматических" – "баритональных" – теноров, отказавшись от чистого фальцетирования теноров в высоком регистре, что было традицией церковного пения и широко использовалось в опере Европы. А наряду с "драматическими тенорами" не меньшую значимость обрели "драматические баритоны" [в книге А. Стаховича приводится термин, указывающий на складывавшуюся от конца XVIII века классификацию: "низкий тенор" (баритон) (13, 106)] с яркими "теноровыми" верхами, отстраняя сложившуюся практику мягкого нефорсированного пения мужчин в оперной традиции предыдущего исторического периода [12, 3-4].

Открытие Дюпре совпало с "поисками вокального реализма" в итальянской опере, в которой тембральный знак, выстроенный французским певцом, получил название "вердиевского тенора" и широко внедрился в вокальную практику наследников Дж. Верди, оперных веристов во главе с Дж. Пуччини. "Предверистские" эффекты в пении обнаруживались в партиях ряда французских композиторов во второй половине XIX века – партии в операх Ж. Бизе, Ж. Массне и др.

Однако ведущей оказалась другая линия развития тембральной оперной стратегии использования мужских голосов: возвращение к лирическому-гимническому принципу трактовки ведущих опер-

ных партий, обращенных к выразительности певческих возможностей естественных мужских голосов. Не случаен тот факт, что создателем жанра лирической оперы стал Ш. Гуно, композитор, который имел духовное звание и, естественно, тяготел к восстановлению церковных оснований оперной певческой традиции в формах, показательных для Франции XVII-XVIII вв. Первой в ряду оперных композиций, определивших новый жанр лирической оперы, оказалась опера "Фауст", в которой все главные мужские персонажи олицетворяют идею Верности, реализующуюся в пении номеров славильно-гимнического склада: Каватина Валентина, Каватина Фауста, Романс Зибеля (в подаче актрисы-травести).

Сопоставление тем указанных номеров позволяет обнаружить в них нечто общее (темы Каватины Валентина, Каватины Фауста, Романса Зибеля).

Обращаем внимание на интервальный "излом" всех приведенных мелодий-образов: наличие опорного интервального показателя в виде мелодического оборота с септимой (Каватина Валентина), фони́зм септимы по вертикали как усложнение до децимаккорда тоники от As (Каватина Фауста, т.1-2), мелодический септимовый объем темы (Романс Зибеля). Также имеет место подчеркивание кварттовых ходов (все указанные интервальные отличия в примерах отмечены скобками и звездочками).

Названные интервальные отмеченности придают жанрово-ритмически простым напевам глубину связи со старинными духовными мелодиями с эффектами скрытой полифонии: лирика воспевания красоты Любви в ситуационно конкретном сюжетном проявлении содержит музыкально выраженную ссылку на высокие нравственные устои проявления любовного чувства.

Французская лирическая опера во Франции обнаружилась в русле тенденций лиризации оперного действия, которое в творчестве итальянских ("Травиата" Верди, 1853), немецких ("Лознгрин" Вагнера, 1848), русских ("Евгений Онегин" Чайковского, 1878) композиторов направлялось отказом от больших, тем более балетно-танцевальных сцен, в пользу мелодической монологичности характеристики героев. Что касается французской лирической оперы, то она у Гуно сохраняла 5-актную структуру большой оперы, в том числе развернутость хоровых и балетных сцен – последние обуславливают танцевальное проявление действия в объеме целого заключительного акта ("Вальпургиева ночь"). Этим способом сохранения в лирической опере монументальности "большой" оперы подчеркивалась наиндивидуальная значимость лиризма в этой жанровой типологии, а также укорененность лиризма в существе французского художественного творчества.

В немецком театре середины XIX века поиски "жизненной правды выражения" на оперной сцене адресовались к постановкам... "Фауста" Гуно, французского композитора, представителя национального оперного стиля, в корне не принимавшегося немецкими театральными реформистами. Причем, объектом особой заботы для них, представлявших собой "последнее звено логической цепи, ведущей к натурализму", явившегося "победоносным выражением устремлений всей эпохи" [6, 145], становились массовые сцены:

"О том как режиссура мейнингенской группы решала массовые сцены, достаточно красноречиво свидетельствует один пример... Речь идет о выходе солдат – знаменитая сцена марша – из "Фауста" Гуно. Сначала, прежде чем покажутся солдаты, по сцене в разных направлениях пробегают женщины и дети, волнение которых выражение радостного ожидания. Лишь после этого появляются поющие солдаты. Впереди них бегут горожанки и детвора, затем толпа располагается группами по обе стороны сцены. Воины маршируют в такт пению, однако идут не стройными шеренгами, а веселой гурьбой, радостно размахивая оружием и подбрасывая вверх шляпы" [6, 145].

Приведенные материалы характеризуют исключительное положение во французском оперном театре "Фауста" Гуно и жанра лирической оперы в целом – как того, что выявляет реалистические-натуралистические стилевые тенденции, что обращает заявленную в жанровом качестве лирику к истокам французского народного театра и народного театра в целом, в котором звучала и звучит музыка ради нравственной идеализации представленных на сцене героев и сюжетных положений.

Деятельность Ш. Гуно, прошедшего через приобщение к старокатолической традиции доминиканцев и кармелитов (нищенствующих монахов), ставшего директором (1852-1860, а "Фауст" создан в 1859) Парижского "Орфеона" – самой массовой музыкально-просветительской организации, членами которой были рабочие Парижа и жители предместий [1, 105] – ориентировала его на контакт с популярным, народным искусством. Впоследствии К. Дебюсси, чрезвычайно ценивший музыку своего старшего современника, так охарактеризовал идею творчества композитора, автора жанра лирической оперы: "Искусство Гуно запечатлело мгновение французской чувствительности" [1, 105].

Именно указанное качество выражения, с подчеркиванием свойственной Гуно "школы нервной чувствительности", выделяли в качестве специального достоинства его искусства братья Гонкуры [1].

Формулируя смысл творческого достижения Гуно, французские деятели искусства подчеркивали преемственность его позиции по отношению к стилистике XVIII столетия, которая в виде единства культуры рококо и сентиментализма, образовала нечто характерное и показательное для национальной художественной системы. Речь идет о культуре выражения нежных и благородных чувств носителей народных традиций Франции – в такой подаче достоинства национального искусства образуют богатые аналогии к музыкально-театральным достижениям самых разнообразных стран и континентов.

Обращаем внимание на то, что большинство наиболее известных сольных номеров из "Фауста" Гуно (при том что наличие массовых сцен и балета соединяло с выразительностью "серьезного", то есть нравственно-религиозно выверенного, "большого" жанра), написаны в большинстве своем – в

жанрах каватины (Каватина Валентина, Каватина Фауста), куплетов (Куплеты Мефистофеля, Куплеты Зибеля) и др. А это "малые" жанры, идущие от практики популярного народного искусства, трактованные в гармоническом слиянии с высокой оперной ариозностью.

Напоминаем, что каватиной от XVIII в. принято было называть уменьшительное от "кавата" (ариозного тактированного заключительного раздела речитатива в ораториях-кантатах и операх [5, 627]) и в обозначение "короткой сольной лирической пьесы в опере или оратории, обычно созерцательно-задумчивой по характеру" [5]. И далее чрезвычайно показательное разъяснение: "...Отличалась (каватина – Ч. Б.) от арии большей простотой (курсив Ч. Б.), песенностью мелодии, очень ограниченным применением колоратур и повторов текста, а также скромностью масштабов" [5].

Как видим, каватина, как наиболее презентативный жанр в перечне номеров оперы, содержит признаки как бы соединительного звена между "большим" и "малым" оперными жанрами, между высоким ариозным пением (ария – "песня о Высоком", "песня с риторикой") и песней, как явлением жизненной бытийности.

Такое обращение к жанру каватины содержит также "реабилитацию" данного жанра, возвращение ему первоначального качества, которое было отстранено демонстративным его преобразованием у Моцарта и Россини. Ибо Каватины Фигаро у обоих из названных композиторов из "Женитьбы Фигаро" – и "Севильского цирюльника" – содержат отнюдь не "созерцательность". Они явно нагружены, особенно у Россини, технической изощренностью изложения.

Гуно обращает нас к "добрым старым нравам" традиции, в которой народно-популярная упрощенность изложения органично дополнялась знаками серьезного жанра и соответствующей этому последнему высокостью технической оснащенности.

Что касается партии Маргариты, в центре которой помещена знаменитая "ария с жемчугом, которая символизирует богатство колоратурной техники пения у исполнительницы этой роли, то формальная соотнесенность этой техничности с героическими, а потому сложными в техническом проявлении ариями старых опер, категорически не совпадает с "облегченностью" трактовки голоса.

Ведь в партии Маргариты рождается алуа-тембр "легкого" сопрано, в котором блеск колоратуры в верхнем регистре не дополняется грудной мощью низкого регистра, а именно это равновесие "верха и низа" держало героический тонус классицистской-барочной и романтической опер. А "приближение к правде жизни" породило и в сюжете необходимость выдвижения на первый план сочувствия к "униженной и соблазненной" грешнице, и в выразительных средствах – "усечения" полноты героического наполнения оперной партии. И это тембральное открытие Гуно так привлекательно было для современников, что в Дрезденской постановке 1861 года опера прошла под названием "Маргарита" [16, 125].

Так или иначе социальная программа деятеля Гуно-просветителя, обращенная к поддержке социальных низов, определила оригинальность его художественной программы, в которой он чрезвычайно смело соединил требования высокого и низкого, героического и комического жанров, выдвинув обобщающую лирику номерных – песенно-ариозных характеристик главных героев на положение ведущей выразительной типологии оперной композиции. Данный поворот к "опрощению" оперной драматургии в пределах серьезного жанра имеет аналогии к "популизму" вердиевской "Травиаты", в которой вальсовая основа музыки и жизненный реализм облачения героев в одежду современников (а это – показатель комического жанра) приносили связи с "малыми" жанровыми подвидами оперного спектакля.

Не забываем, что в параллель к лирической опере Гуно родилась французская оперетта, а в ней музыкально-развитые номера оказались сведенными к минимуму, а фрагменты ариозного пения сопрягались разве что с пародированием оперно-вокальных высот выражения.

А. Даргомыжский и кучкисты в России обратились к простоте разговорной речи, к ее моделированию в оперном пении, избегая богатств симфонизации и ариозного вокала. Немецкая музыка в лице Р. Вагнера утверждалась в избыточности симфонизации, но в категорическом акцентировании декламации и снятии ансамблево-хоровых контрастов с сольными фрагментами, что, в целом, сжимало-упрощало ресурсы фактурного решения оперного спектакля.

Сказанное позволяет сделать вывод о новаторстве Ш. Гуно – в резонанс с аналогичными поисками других национальных школ, однако в выдерживании национальных предпочтений, выразившихся в том числе в выдвижении в название жанра – лирическая опера – традиции связи с греко-античными стимулами художественного самовыражения.

Итак, лирическая французская опера составила принципиально новый исторический этап обнаружения оперы как музыкальной драмы, в котором ведущим принципом выступает солидаризация с народно-национальными и церковными истоками этого рода искусства. Лирическая опера обнаруживает приближение к простоте форм народной музыкальной традиции, что отнюдь не составляет прерогативу французской национальной музыкальной сцены. В китайской практике музыкального театра, наряду с драматической цзинцзюй, особый вес имеет лирическая куньцюй, признание которой в мировом масскультурном пространстве конца XX – начала XXI века отмечает актуальное сближение с традициями лирической сцены в разных национальных школах мира.

Литература

1. Александрова В. Гуно Шарль Франсуа / Александрова В. // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 2. – М., 1974. – С. 104-108.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Асафьев Б. – М.-Л.: Музыка, 1971. – С. 379.
3. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема: автореф. дис...на зд. наук. ступ. канд. мист. / Веркіна Т. – Одеса, 2008. – 16 с.
4. Горович Б. Оперный театр / Горович Б. – Л.: Музыка, 1984. – 224 с.
5. Гумилев Л. Этносфера. История людей и история природы / Гумилев Л. – М.: ЭКОПРОС, 1993. – 544 с.
6. Кавата. Каватина // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 2. – М., 1974. – С. 174.
7. Кречмар Г. История оперы / Кречмар Г. – Л.: Academia, 1925. – 406 с.
8. Лосев А. Эстетика Возрождения / Лосев А. – М.: Мысль, 1982. – 623 с.
9. Лю Бінцянь. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю: автореф. дис...канд. мист. / Лю Бінцянь. – Одеса, 2006. – 16 с.
10. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: автореф. дис... канд. мист. / Ма Вей. – Одеса, 2004. – 17 с.
11. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства / Маркова Е. – К.: Музична Україна, 1990. – 182 с.
12. Музыка Французской революции XVIII века. Бетховен. – М.: Музыка, 1967. – 443 с.
13. Русаков Е. Еще раз о bel canto / Русаков Е. // Музыкальная жизнь. – 2006. – № 1,2. – С. 1-5.
14. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII-XVIII веков / Стахевич А. – Харьков, 2000. – 305 с.
15. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX-XX століть: автореф. дисс... канд. мист. / У Голін. – Одеса, 2006. – 16 с.
16. Эрисман Г. де. Французская песня / Эрисман Г. де. – М.: Сов.композитор, 1974. – 152 с.
17. Roessler A. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser / Roessler A., Hohl S. – Güterslohn/ München, 2000. – S. 608.

References

1. Aleksandrova V. Guno Charl' Fransua / Aleksandrova V. // Muzykal'naia entsiklopediia: v 6 t. T. 2. – М., 1974. – S. 104-108.
2. Asaf'ev B. Muzykal'naia forma kak protsess / Asaf'ev B. – М.-Л.: Muzyka, 1971. – S. 379.
3. Vierkina T. Aktualne intonuvannia yak vykonavska problema: avtoref. dys...na zd. nauk. stup. kand. myst. / Vierkina T. – Odesa, 2008. – 16 s.
4. Gorovich B. Opernyi teatr / Gorovich B. – Л.: Muzyka, 1984. – 224 s.
5. Gumilev L. Etnosfera. Istoriia liudei i istoriia prirody / Gumilev L. – М.: EKOPROS, 1993. – 544 s.
6. Kavata. Kavatina // Muzykal'naia entsiklopediia: v 6 t. T. 2. – М., 1974. – S. 174.
7. Krechmar G. Istoriia opery / Krechmar G. – Л.: Academia, 1925. – 406 с.
8. Losev A. Estetika Vozrozhdeniia / Losev A. – М.: Mys', 1982. – 623 s.
9. Liu Bintsian. Veryzm ta yoho analogii v muzychnomu mystetstvi Yevropy i Kytaiu: avtoref. dys...kand. myst. / Liu Bintsian. – Odesa, 2006. – 16 s.
10. Ma Vei. Kontseptsiiia formy v muzytsi Kytaiu i Yevropy: aspekty kompozytsii ta vykonavstva: avtoref. dys...kand. myst. / Ma Vei. – Odesa, 2004. – 17 s.
11. Markova E. Intonatsionnost' muzykal'nogo iskusstva / Markova E. – К.: Muzychna Ukraina, 1990. – 182 s.
12. Muzyka Frantsuzskoi revoliutsii XVIII veka. Betkhoven. – М.: Muzyka, 1967. – 443 s.
13. Rusakov E. Eshche raz o bel canto / Rusakov E. // Muzykal'naia zhizn'. – 2006. – № 1,2. – S. 1-5.
14. Stakhevich A. Iskustvo bel canto v ital'ianskoi opere XVII-XVIII vekov / Stakhevich A. – Khar'kov, 2000. – 305 s.
15. U Holin. Kytayska vykonavska intonatsiia v yevropeiskii vokalnii muzytsi XIX-XX stolit: avtoref. dyss... kand. myst. / U Holin. – Odesa, 2006. – 16 s.
16. Erisman G. de. Frantsuzskaia pesnia / Erisman G. de. – М.: Sov.kompozitor, 1974. – 152 s.
17. Roessler A. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser / Roessler A., Hohl S. – Güterslohn/München, 2000. – S. 608.