

УДК 782.1

**Цитування:**

Сунь Жуйшан. Духовні витoki арії, її формування в Європі та Китаї. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2022. № 3. С. 253–259.

**Сунь Жуйшан,**

*аспірантка Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*  
<https://orcid.org/0000-0001-9802-0111>  
[252402626@qq.com](mailto:252402626@qq.com)

Sun Zhui Shan (2022). Spiritual Origins of Aria, its Formation in Europe and China. National Academy Of Managerial Staff Of Culture And Arts Herald: Science journal, 3, 253–259 [in Ukrainian].

## **ДУХОВНІ ВИТОКИ АРІЇ, ЇЇ ФОРМУВАННЯ В ЄВРОПІ ТА КИТАЇ**

**Метою роботи** є прослідковування генези типології арії і притаманній їй виразності аріозного співу в її до- і позаоперного існування в порівнянні відповідних матеріалів з історії жанру в Європі і Китаї. **Методологічною основою** висуваємо інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, як це склалося в працях О. Маркової, О. Муравської, Лю Бінцяна, з акцентуацією герменевтичного та стильово-компаративного аналізу. **Наукова новизна** дослідження зумовлена історичною новаційністю акцентування символічно-релігійних початків у культурі й мистецтві, що традиційно ігнорували в класичний для Європи та світу період Нового часу, а також тим, що вперше в українському й китайському музикознавстві в логічній ланцюжок наслідуваності поставлені відомості про гімнографічні та пісенно-кантові складові синкретизму, з якого на рівні XII–XIII в Китаї, XV–XVI століть у Європі народжується арія, згодом втягнута оперою на рівні суттєвої складової композиції. **Висновок.** Культура арії як закінченої виразної якості й аріозності як типу співу склалися в розвиток духовної діяльності в діаметрально протилежних культурних утвореннях Китаю і Європи. Вони історично пов'язані появою тільки в них у планетарному обсязі оперного дійства за його співочою насиченістю від початку й до кінця вистави. Для Китаю апробованим є концепт формування арії із ритуального синкретизму гімну-пісні-арії. А для європейського мислення усвідомлення арії як похідної від провізантійської гімнографії і літургійно-кантової пісенності з невід'ємною від неї вокальністю склало здобуток музикознавчих розробок останніх десятиліть. Прийняття такої концепції, вибудованої в представленій роботі, суттєво корегує «родову відзначеність» виразності арії, традиційно розглядуваної в контексті специфіки оперного дійства.

**Ключові слова:** арія, жанр у музиці, опера, пісня, кант, гімн.

*Sun Zhui Shan, graduate student, The Odessa National A.V. Nehzdanova Musical Academy*  
**Spiritual Origins of Aria, its Formation in Europe and China**

**The purpose of the work** is to trace the genesis of the aria typology and its inherent expressiveness of aria singing in its pre- and non-opera existence, comparing relevant materials from the history of the genre in Europe and China. **As a methodological basis**, we put forward the intonation approach of B. Asafyev's school in Ukraine, as it developed in the works of O. Markova, O. Muravska, Liu Bing Jiang, with emphasis on hermeneutic and stylistic-comparative analysis. **The scientific novelty** of the study is caused by the historical novelty of emphasising symbolic and religious beginnings in culture and art, which was traditionally ignored in the classical for Europe period of New time, as well as by the fact that, for the first time in Ukrainian and Chinese musicology, about hymnographic and song-chant forming of syncretism are put in logical chain of receivership information, from which an aria was born in the 12th-13th centuries in China and the 15th-16th centuries in Europe, which was later absorbed into the opera at the level of an essential component of the composition. **Conclusion.** The culture of the aria as a finished expressive quality and arias as a type of singing developed into the spiritual activity in the diametrically opposed cultural formations of China and Europe. They are historically connected by their appearance only in them in the planetary scope of the operatic action by its singing saturation from the beginning to the end of the performance. For China, the concept of forming an aria from the ritual syncretism of a hymn-song-aria is proven. For the European thinking, the awareness of the aria as a derivative of the Byzantine hymnography and liturgical-canto song with vocality inseparable from it was the achievement of musicological developments of the last decades. The adoption of such a concept, developed in the presented work, significantly corrects the “generic emphasis” of the expressiveness of the aria, traditionally considered in the context of the specifics of the operatic action.

**Key words:** aria, genre in music, opera, song, chant, hymn.

Актуальність теми дослідження зумовлена сучасним буттям опери, з якою традиційно пов'язане мистецтво аріозного співу й арії як смислово закінченої виразності в межах оперної вистави. Містеріалізація опери, закладена на межі XIX–XX століть «Парсіфалем» Р. Вагнера й іншонаціональними аналогами, перетворилася на послідовне втілення символічної умовності в оперну дію, досягнувши певного апогею у творі О. Мессіана «Святий Франціск Ассизький» (1983) і гепталогії «Світло» К. Штокхаузена, значною мірою містеріальність покриває дивні опери корейця Ісана Юна та китайця Тан Дуня.

Паралельно відбулося відродження ранньої опери, зокрема «Святого Алексія» С. Ланді, закарбованої всіма реформаторами-прогресистами італійської *seria* О. Скарлатті, які свідомо представляли церковно-релігійні цінності в оперному співі й аріозний вокал у ньому. Це заохочує пошуки релігійно-містеріальної генези опери, як це здійснено в праці В. Осипової, а також символічно-релігійного початку арії, що асоціюється з оперою, хоча виникла попри неї і загалом задовго до її класичних зразків.

Позаоперна генеза арії виявляється в працях, присвячених пісенності й гімнічності-аріозності загалом, як це знаходимо в дослідженнях Лю Бінцяна [3], Г. де Ерісмана, відображенню того в інструменталізмі (див. у Т. Полянської), у численних довідкових виданнях, що порушують питання генези терміна «арія» і висвітлюють тим самим початок явища арії та аріозності [1; 2; 9; 10, ін.]. Але концепційна систематизація і прослідкування шляхів формування жанру й властивого їй типології способу вираження не ставали предметом спеціального дослідження, що й зумовило тему цієї праці.

Метою роботи є прослідкування генези типології арії і притаманної їй виразності аріозного співу в її до- й позаоперному існуванні в порівнянні відповідних матеріалів з історії жанру в Європі та Китаї. Методологічною основою висуваємо інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, як це склалося в працях О. Маркової [4], О. Муравської [5], Лю Бінцяна [3], з акцентуацією герменевтичного й стильово-компаративного аналізу. Європейське надбання аріозного кантиленного співу зобов'язане за основним місцем народження Франції, за культурним «фреймом» – Візантійській традиції, до якої історично належала Православна Галлія перших століть християнства. І в цій релігійній якості Франція існувала до XIII століття, а згодом, до кінця

XVIII століття, сповідувала галліканізм [5, 61–77]. Вказане датування свідчить про прямий зв'язок із візантійським православ'ям і його надбаннями в країні, що знаходилася і знаходиться в центрі західноєвропейського ареалу.

У роботі українського музикознавця О. Стахевича наведено матеріали про візантійсько-римські витоки концепції «співів», «голосів». Так, вказуючи на трактат Ісидора Севільського (VII ст.), дослідник виділяє зв'язок цих слів-термінів, оскільки перший (спів) називає «відхиленням голосу» від його природного, тобто мовленнєвого, звучання [8, 19].

Арія, яка сьогодні асоціюється з оперою, історично виникла незалежно від неї. Про це свідчить етимологія терміна «*air*», що буквально означає «повітря», «дихання» в дотичності останнього до Вищого. Європейське надбання вокалу зобов'язане пошукам «дематеріалізації» вираження співу християн, які, залучаючи гімнографічні здобутки Античності, позбавляли останні «тілесної обваженості». Для цього відсувалася інтонаційність мовленнєвої експресії через «ісонне-бурдоне» обґрунтування мелодійної побудови, а також через внутрішньоскладове мелодійне розспівування з допомогою «кругових» фігур, що віддавна усвідомлювалися як Богопоминальні знаки (пізніше сформовані у формули «групето», «мордентів», «трелів» і т. ін.).

Свідчення тому – принцип каллофонії, яка, за спостереженням Н. Сиротинської [7], сформувала основу європейської вокальності, що вирізнялася у вигляді усвідомленого методу творчості як «краси духовної» візантійського філософа й богослова Михаїла Псела в хорово-ансамблевому із сольними виходами співу Православної церкви. А згодом у вшанування того витоку старохристиянської традиції Дж. Россіні переклав на італійську вказаний термін як *bel canto* для зазначення фігуративного стилю співу. А ще раніше цей самий термін визначився у французькій співочій традиції як *beau chant*, який вказував на провізантійські галльські-галліканські спадкоємності Франції.

Візантійський церковний ґрунт європейської вокальності усвідомлювали представники різних націй ренесансної Європи. Зокрема, це протолютеранські німецькі теоретики XV сторіччя, які в особі Конрада із Цаберна (чи Конрада фон Цаберна), священника, теолога, проповідника та музичного вчителя, через трактат «*De modo bene cantandi*» («Спосіб добірного співу», 1474)

представляли суттєвий внесок в історію вокального мистецтва – на допомогу як хористу, так і церковному хору загалом. І в ньому перші п'ять правил є посиланням на санкт-галленський (тобто вченим візантійством зазначений) трактат про ранньохристиянську літургію, а шосте правило Конрада стосовне «вельми добірного співу» (*satis urbaniter cantare*) вказує на основи «фігуративного» стилю, до речі, того, що закладене було візантійською ж «калофонією» і яка призначалася на подальше переродження в *beau chant* і *bel canto* Нового часу.

Як це показано в книзі О. Муравської [5, 128–129], візантійський вплив на ренесансну Італію був глибинний, і це знайшло продовження у формуванні «нового стилю» оперності, що складалася на основі церковно-співочої риторики візантійської церковності. Так, у дослідженні А. Верін-Галицької розглянуто феномен творчості Дж. Каччіні («Дж. Каччіні: між пасажною та афективною музикою» [2]), який мелодичну лінію своїх творів вибудовував згідно з поетичними наголосами. Як зазначено, він «не розміщував довгу ноту чи розспів на безударний склад... (осібно стоять початки і кінці фраз)», а також «можна помітити в мелодичних контурах наслідування інтонації ораторського мовлення» [2, 19].

Сказане відмічає не тільки техніку риторичних акцентів взагалі, але спеціально церковної риторики («осібно стоять початки і кінці фраз»), тобто дотримання «антимовленневого» інтонаційного компоненту розтягування початкових і завершальних побудов, які фіксують штучно-умовну інтонацію церковного «мовлення», категорично відмінного від безакцентного подання тих моментів у мовленнєвому потоці як такому. Вказані суто традиційно-церковні ознаки мелодичної лінії сполучені із новим мелодичним компонентом у вигляді «наслідування інтонації ораторського мовлення», що відмічало вже ренесансно-барокове поєднання церковності та позацерковного надбання. Це останнє Каччіні пов'язував з утіленням «афектів», які, на його думку, найбільше відображали відхід його творчого методу від «старого», тобто суто церковного стилю.

Названа дослідниця зауважувала, що під «афектом» автор розумів не відверто подавану почуттєвість, як це прийнято було у кінці XVII і XVIII століттях, але доторканість до почуттєвості в цих прийомах вже мала місце. А як засвідчила вихідна ідея наукової розробки («...між пасажною та афективною музикою»), пасажність у співі, крім церковної

«антимовленневої» акцентуації, для Каччіні являла предмет усвідомлення техніки «старого стилю», що відповідав можливостям інструментального налаштування співацького голосу, не прийнятної для прихильника «афектованого співу». З посиланням на висловлювання Каччіні, стверджено, що та пасажність «більш підхожа для духових та струнних інструментів», для «каденцій», що являють собою «неафективні місця», дозволяючи там користування пасажністю [2, 20–21].

Зі сказаного випливає, що засвідчена Ісидором Севільським (VII ст.) «штучність» співацького вираження, порівняно з «природністю» мовленнєвого, формує базисне положення в розумінні церковного початку музики, органічним «продовженням» котрого виступила «інструменталізація» пасажних побудов і ритміка фразування, протилежна мовленнєво-природній інтонаційності.

Показовими є спирання Дж. Каччіні на процерковні засади мислення в мелодичній творчості, коли він диференціює засоби вираження щодо втілення різних, гранично контрастних афектів «печалі» й «радості». Застерігаючи від «пасажів» у мелодіях, зазначених для сумної музики, композитор-співак підкреслював, що останні доречні в представленні емоційного позитиву. А таке розділення відповідає церковним засадам музичного виразу: адже прийняття для вірянина смутності світобачення як гріховного zakresлило розгортання сумного-трагічного у творах церковного вжитку (а це й відмічена Каччіні пасажність...). Тоді як Радість є нормою християнського світоприйняття (зрозуміло, що та «пасажність» буде доречною у втіленні богоугодних відчуттів).

До речі, «антимовленнева» церковна інтонаційність стала органікою мистецького музично-інтонаційного вираження – див. побудову початкової фрази романсу Радамеса з I дії «Аїди» Дж. Верді і т.п.

Із зазначеного випливає, що релігійний спів, церковна декламація-псалмодія містять принципові надзвичайні інтонаційні звороти, уникають «мовленнєвого уподібнення» в прийомах, які покликані відносити уяву до позабуденого, позабуттєвого життєвого прояву. Уникнення традиційною науковою термінологією в Європі, складеної у Новий час, посилань на релігійні основи мислення, ускладнило користування музичними термінами, які за глибинною, до-новочасовою традицією, виходять з церковного музичного вжитку, зокрема, це стосується понять співу й вокалу.

У змістовному довідковому виданні Гарвардського музичного словника поняття співу взагалі не розглядали (є «singing saw» – «співаюча пила» та т. ін.), не дано й поняття вокалу, є «вокалізація» («A long melody sung on a vowel, i.e., without text. The term is used chiefly for vocal exercises...») – «Довга мелодія, проспівана на голосній, тобто без тексту. Термін використовують переважно для вокальних вправ» [11, 551]).

З означеного опису до сутнісних ознак вокалу входять: 1) принципова «довгісність» співу на голосних (див. у Б. Яворського «музика – мистецтво голосних звуків»), 2) незалежність від текстової роздільності висловлення, позначуваного приголосними за складами. Ознака «довгісності» на голосних становить протилежність «природному мовленню», як й ознака «позатекстового» виявлення, у буттєвому мовленні абсурдна. Але доцільна – у показі позабуттєвої «довгісності» Вічного, яка дотепно вирішується в хоровій вокалізації (базисній у церковній службі) засобом «ланцюгового дихання». А от сольний спів потребує «геройки віртуозності» для виявлення високої думки про Вище.

Із зазначеного випливає, що історичним підґрунтям для вокалу, вокалізації, співацького засобу у вираженні понадбуттєвих уявлень став церковний спів, в основі своєї хоровий. Його специфіку становила особливого роду «інструментальність у голосі», яка згодом «перекладалася» на інструменти, але залишалася (і залишається) атрибутом церковно-музичного вираження. Ознаки тої «інструментальності» – інтонації та прийоми, що відсторонюють від наслідування буттєвої мовленнєвості, концентруються в показі початкових і кадансуючих побудов та які стали атрибутивними й для класики художньо самодостатньої музики.

А оперний вокал у засадах свого існування поєднував церковну вокальну «континуумність» і наслідування почуттєвості, хоча, як знаємо, класичним злетом оперної вокалістики, що поклала арію в основу оперного вираження, стала опера неаполітанської школи з її блискучими представниками в особах А. Скарлатті, Н. Порпора, Н. Йомеллі, Т. Траєтта й ін. Та не забуваймо, що той тип опери виник на підйомі аристократичного мистецтва як державного статусу, на відміну від салонної замкненості «камерат» початку XVII століття.

У назві опери «seria», що перекладають буквально як «серйозна», тоді як за смислом «серйозність» і «церковність»

синонімізуються, закладена ідея, що не припускає вираження гріховної «засмученості» і концентрованої трагедійності. І саме освітлена Радісність seria спричинила культивування в ній «світлого співу» кастратів-фальцетистів, сама техніка якого має основи в християнській співочій практиці з глибин візантійської церковнобудови VI–VII століть. І в цій лінії розробки оперності зовсім органічно сприйнятною постає думка Г. Кречмара про літургичну драму XII–XIII століть як початок оперного мистецтва (що склалася ще в православній Франції) як такого (див. детальніше в роботі В. Осипової [6]).

Як бачимо з роздумів Дж. Каччіні, він усвідомлено розробляв засади оперного як «нового» мистецтва, спрямованого до гомофонно-гармонічного мислення і поєднуючого (чи то в гармонії ренесансного «двоємирія», чи барокової дисгармонічної антитетичності) церковний базис «інструменталізму в голосі» із наслідуванням мовленнєвих зворотів. Однак так званий ранній італійський класицизм неаполітанської школи встановив героїчний синкретизм гомофонно вибудованої контрапунктичності самозначущого мелодизму з підтримуючими голосами, у якому акордові наповнення уникають функціональної однозначності, покриваного всеохоплюючою тонікальністю вираження.

Воістину, на рівні гри відтвореною стала церковно-співацька консонантність виразу, за яким стоїть абстракція позабуттєвого як втілення Досконалої. Остання не можлива в життєво-буденних стосунках, але дотична до героїчно-подвижницьки налаштованої особистості, яка усвідомлює своє призначення високого Служіння.

Вказаний шлях до арії як оперної складової відмічається у всіх довідкових виданнях, у яких обов'язково підкреслюється вокальність арії як твору [9]. Текст з названого джерела виділяє значення «жанру сольної вокальної музики та інструментальної гри», а також те, що термін виділився у XV столітті як «пісня в супроводі лютні чи гітари».

Щодо етимології слова «арія», то цей показник представляє життєві витоки жанрової типології. Так, в англomовному виданні констатовано: «Термін вперше з'являється щодо музики в XIV столітті, коли це просто означало манеру чи стиль простоти співу» [9]. У німецькому виданні знаходимо: «Музична форма в її сутнісному витoku не від секвенції... на кращому від секвенції місці є за смислом у значенні “попереду стоячого”» [10].

Якщо пам'ятати про значення узагальненого значення терміна «chant» – кант, хорал – як частки літургійної музики з «простим співом», що означає монофонію і вільну ритміку [11, 91], то «стиль простоти співу», який пов'язували в XIV столітті з арією, виступає як дещо похідне від літургійної музики і канту в ній. Пов'язаність із секвенцією чітко засвідчує гімнографічний візантійський виток арії, «простота» якої виділялася на тлі вишуканої фігуративності «алілуйної мелізматики» візантійських гімнів, спрощувальними підтекстовками яких стали секвенції.

Відмічені риси походження арії від візантійської гімнографічної «фігуративної» традиції вельми яскраво помітні в практиці зосередження на арії у виразності опер неаполітанської школи й згодом оперного мистецтва загалом зі стильовою основою останніх в *bel canto*, тобто фігуративного співу. А що стосується зближеності аж до синкретизму, типологій арії, пісні, гімну й канту, то таке положення є закономірним через зумовленість усіх класичних музичних форм європейського вжитку тими чи іншими компонентами християнської літургії й дохристиянських факторів формування останньої.

Арія як духовний спів виступає в розкоші представлення в ній розспіву, чим наочно відсторонюється від пісенності, яка тяжіє до збігу склад-звук. Арія вбирає риторичну навантаженість співу, демонструючи тропування через надтекстові мелодичні – чи поліфонічні – побудови, тим насичуючись вокальною риторикою і похідним від останньої інструменталізмом (шансон з підтримкою лютні чи гітари). Адже поліфонічна шансон-ренесансна традиція Франції, термінологічне зазначення якої перекладається як «пісня» і усвідомлюється в синонімізації з арією (див. вище), потребує розуміння того терміна-слова («шансон», «chanson») як «складеного» та в наближенні до кореневого значення являє смисл «озвученого (‘розспіваного’) канту» [4, 1–3].

Елітарно-салонний тип музики поліфонічного шансону закріплюється дотичністю тої виразності до галліканської літургії: див. поняття «шансонна меса», що фігурувало на рівних із «мадригальною месою» класичної італійської католицької практики [12, 15–17]. Передача низки голосів поліфонії шансону (поліфонізм як церковний знак загалом) лютні (чи гітари) виконавськи-буттєво «спрощувала» викладення, хоча звернення до щипкових струнних в епоху Ренесансу (не були

затребувані в Середньовіччі та в добу Бароко) мало високий зміст пам'яті галлікан-французів до першохристиянської кельтської гімноспівочої традиції (про це докладніше [5, 61–77]).

Риторична навантаженість типології арії порівняно з піснею виводить на формальні показники відмінності: наявність розспіву, широта діапазону. А останнє не відривне від «прихованої поліфонії» в мелодійному оснащенні, що закріплювалося технікою «фігуративного» співу, у якому нижньорегістрові ноти бралися сильно-повнозвучно, тоді як верхній регістр передбачав «легкість» і недопустимість гучного звукоподання. Зіставлення різнорегістрово взятих фраз і тонів при вказаній «пірамідальній» динаміці («гучномовна» основа й витончення звуку на високих нотах) «розшарували» мелодичну лінію, надаючи їй аналогію із поліфонічними побудовами церковного співу, що абстрагувалися від «хвилеподібних» мовленнєвих інтонаційних конструкцій. Подальша ж «боротьба за реалізм» в оперній творчості відсторонила вказані знаки церковності на користь «правди вираження» інтонаційних емоційно-мовленнєвих прикмет.

Закономірність цього просування від храмового мистецтва до класики оперного співу для арії європейського призначення прослідковується в паралелях до неї формування і розквіту тої типології в Китаї, що здійснювалося метафізично-надфізично, минаючи шляхи безпосереднього впливу чи наслідуваності ні з одної із зазначених сторін аж до XIX сторіччя. У роботі Лю Бінцяна «Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва Китаю і Європи» [3] акцентовано та дивний змістово-часовий уподібненості розвитку музичного мистецтва в країнах, географічно-територіально та культурно-вжитково принципово віддалених одна від другої, у якій приділена увага й пересіченням пісенно-гімнічного, і частково аріозного творчо-культурного будівництва [3, 102–122].

Зрозуміло, що для Китаю все починається з «Шицзін», що в перекладі тої назви звучить як «Книга пісень», а точніше – «Книга пісень та гімнів». Синкретизм тих типологій зумовлений історичними умовами формування названої збірки, редагування якої у VI до н.е. приписують Конфуцію. Але вірші й мелодії до них (останні значною мірою втрачені) походили від кінця II тис. до н.е. епохи царства Чжоу. Ритуально-церемоніальне призначення тих пісень-гімнів, що за змістом тексту

налаштовані більшою мірою на уславлення героїв національно-державного будівництва і бойових дій проти ворогів Середньої імперії, спирається на показову для національної культури широкоінтервальну (з опорою на квінтови-квартови ходи) мелодику, риторична акцентуація слів-складів здійснюється розспівом.

Назва пісень-гімнів має ще один щабель значеннєвого уточнення – арії. Вони виділяються завдяки підвищенню ліричного тону вираження через багатство мелодичних розспівів та інструментального гетерофонного оздоблення звучання. Арія стала основою оперного дійства в Китаї, оскільки назва старовинної опери, що виникла одночасно з європейською літургійною драмою у XII–XIII століттях, отримала назву «куньцюй», буквально «вистава арій», демонструючи лірично-міфологічно-казкові сюжети. Останні виникли в розвиток церемоніальних дійств палацового побуту китайського Півдня, який на межі епох Сун та Юань, напередодні монгольського завоювання середини XIII сторіччя, сформував осередок китайського культурно-мистецького життя.

Куньцюй була аристократичним інститутом, вистави розраховані на смак і розуміння високоосвіченої еліти китайського суспільства – тут запрошується порівняння із салонним мистецтвом французького рококо XVIII сторіччя, яке, до речі, схильне було посилалися на китайський живописно-поетичний досвід епох Тан і Сун (VIII–XIII ст). У виставах куньцюй брали участь і жінки, і чоловіки, спів арій як основної складової вистави здійснювали під скромний інструментальний супровід, де переважною учасницею була флейта. Куньцюй була камерним різновидом театральної вистави, що проіснував аж до початку XVII століття.

Арія стала основою і «нової» китайської пекінської опери цзінцзюй, межа XVI–XVII століть, що розрахована у сприйнятті на широку та соціально неоднорідну аудиторію. Відповідно дію представляють не тільки номери співу, але й танцювально-акробатичні виступи. У роботі Лю Бінцяна підкреслено, що маскулітний склад цзінцзюй і публіки, що її приймала, сформували відгалуження хвилі маскулінізації суспільства, що жорстко охопило Європу за результатами революції 1789–1793 років: остання позбавила жінок участі в державно-соціальному житті нації і геть змінила на протилежне демократичні завоювання внутрішньодержавного змісту [3, 208–209].

Арія цзінцзюй демонструвала ліричне напруження драматико-трагедійної чи драматично-комедійної дії, у якій представлені характери об'ємні, освячені історичним почуттям цінності вчинків і дум. Вокальне навантаження арії в Європі, відмічене співом на «опертому» диханні, що йде від практики християнської церкви, принципово протистоїть мовленнєвій зумовленості пісенної продукції. І це технічно протистоїть «співу на зв'язках» китайської опери, але надбудований характер звуковидобуття і щедра відміченість фігуративністю мелодійної лінії створюють смислово паралель до надбуттєвої виразності європейської аріозності.

Узагальнюючи, відмітимо спільні риси арії у європейській і китайській традиціях за їх духовними витокami та взаємозв'язками із суміжними жанрами:

- арія є базисною складовою оперного дійства за результатами історичного розвитку як в Китаї, так і в Європі, де церемоніальна ритуалізація породила китайський «спів на зв'язках» і релігійна абстракція мислення європейців створила вокал як «спів на опертому диханні»;

- історично виправданий синкретизм пісні-гімну-арії на перших етапах розвитку типології в межах духовних богослужбних та церемоніально-обрядних акцій видає подальше розгалуження на співацькі типології різного виду у вказаних культурних ареалах;

- арія сформувала осередок високої пісенності, відміченої багатством риторичних оздоб співу, що стосувалися як багатства мелодичних фігур-«пасажів», діапазону, так і наявності прихованої чи реальної поліфонії у виявленні типології в Європі та Китаї.

Наукова новизна дослідження детермінована історичною новаційністю акцентування символічно-релігійних початків в культурі й мистецтві, що традиційно ігнорували в класичній для Європи та світу Новий час, а також тим, що вперше в українському й китайському музикознавстві в логічний ланцюжок наслідуваності поставлені відомості про гімнографічні та пісенно-кантові складові синкретизму, з якого на межі XII–XIII століть у Китаї, XV–XVI століть в Європі народжується арія, згодом втягнута оперою на рівні суттєвої складової композиції.

Висновок. Культура арії як закінченої виразної якості й аріозності як типу співу сформувалася в розвиток духовної діяльності в діаметрально протилежних культурних утвореннях Китаю і Європи. Вони історично пов'язані появою тільки в них у планетарному

обсязі оперного дійства за його співочою насиченістю від початку і до кінця вистави. Для Китаю апробованим є концепт формування арії із ритуального синкретизму гімну-пісні-арії. А для європейського мислення усвідомлення арії як похідної від провізантійської гімнографії й літургійно-кантової пісенності з невід'ємною від неї вокальністю склало здобуток музикознавчих розробок останніх десятиліть. Прийняття такої концепції, вибудованої в представленій роботі, суттєво корегує «родову відзначеність» виразності арії, традиційно розглядуваної в контексті специфіки оперного дійства.

### *Література*

1. Арія. Великий тлумачний словник сучасної мови. URL: <https://slovnyk.me/dict/vts/%D0% B0% D1%80%D1%96%D1%8F> (дата звернення: 20.05.2022).
2. Верин-Галицкая А. Дж. Каччини: между пассажной и аффективной музыкой. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=ouxseEAAAQBAJ&pg=PA17&lpg=PA17&dq=Трактаты+о+пении+XIV-XVI+веков&so> (дата звернення: 20.05.2022).
3. Лю Бинцян Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы : монография по истории культуры для музыкальных академий, университетов и вузов искусства. Одесса : Астропринт, 2014. 440 с.
4. Маркова О., Подолян Л. Про духовний генезис українського канту та його зв'язки з музикою європейського релігійного Просвітлення. Одеса, 1982. 14 с.
5. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Вип. 1. Одеса : Друкарський дім, 2010. 214 с.
6. Осипова В. Христианско-мистериальный континуум оперного искусства: генезис, эволюция, перспективы : дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / ОНМА імені А. В. Неждановой. Одеса, 2003. 181 с.
7. Сиротинська Н. Західний вектор у розвитку української сакральної монодії. *Музикознавчі студії* : зб. ст. Львів: ЛНМА, 2012. Вип. 26. С. 23–34.
8. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII–XVIII веков. Харків, 2000. 305 с.
9. Aria. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Aria> (дата звернення: 20.05.2022).
10. Aria. URL: [www.jstor.org/stabl](http://www.jstor.org/stabl) (дата звернення: 20.05.2022).
11. Harvard concise dictionary of music. Complidit by Don Michael Randel. The Belknapmpress

of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. 577 p.

12. Wagner P. Geschichte der Messe, Tl. 1 – bis 1600. Lpz., 1913. 697 p.

### *References*

1. Aria. Retrieved from: <https://slovnyk.me/dict/vts/%D0% B0% D1%80%D1%96%D1%8F> [in Ukrainian].
2. Verin-Halytskaya, A. J. Каччини: between passage and affective music. Retrieved from: <https://books.google.com.ua/books?id=ouxseEAAAQBAJ&pg=PA17&lpg=PA17&dq=Трактаты+о+пении+XIV-XVI+веков&so> [in Ukrainian].
3. Liu, Binchan. (2014). Music-history parallels of the development of the art to China and Europe. Monograph on histories of the culture for music academy, university and high school art. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
4. Markova, O., Podoljan, L. About spiritual genesis of the Ukrainian edging and his relationship with music european religious Enlightenment. Odessa [in Ukrainian].
5. Muravska, O. (2010). The essays on histories of the foreign music culture, 1. Odessa, Drukarskij dim [in Ukrainian].
6. Osipova, V. (2003). Christian-mystery continuum of operatic art: genesis, evolution, prospects. The Candidate's thesis. 17.00.03. Odessa state music academy of the name A. V. Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian].
7. Cyrotynska, N. (2012) Western vector in the development of Ukrainian sacred monody. Music studies: a collection of articles. Lviv: LNMA, 26, 23–34 [in Ukrainian].
8. Stahevich, A. (2000). The art bel canto in Italian opera XVII–XVIII century. Harkiv [in Ukrainian].
9. Aria. Retrieved from: <https://en.wikipedia.org/wiki/Aria> [in English].
10. Aria. Retrieved from: [www.jstor.org/stable](http://www.jstor.org/stable) [in Germany].
11. Harvard concise dictionary of music. (1978). Complidit by Don Michael Randel/ The Belknapmpress of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, London, England [in USA, England].
12. Wagner, P. (1913). The history of mass, V.1 – bis 1600. Lpz. [in Germany].

*Стаття надійшла до редакції 23.06.2022  
Отримано після доопрацювання 25.07.2022  
Прийнято до друку 05.08.2022*