

УДК 78.24

DOI 10.32461/2226-3209.2.2024.308410

Цитування:

Гао Тянфан. Чоловічий спів як надбання релігійно-ритуальних і театральних оперних дійств. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 272–277.

Гао Тянфан,

аспірант Одеської національної
музичної академії імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0009-0002-4000-4340>
1317363434@qq.com

Gao Tian Fan. (2024). Male Singing as an Acquisition of Religious-Ritual and Theatrical-Opera Activities. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 272–277 [in Ukrainian].

ЧОЛОВІЧИЙ СПІВ ЯК НАДБАННЯ РЕЛІГІЙНО-РИТУАЛЬНИХ І ТЕАТРАЛЬНО-ОПЕРНИХ ДІЙСТВ

Мета дослідження – обґрунтувати специфіку чоловічих співочих вмій як першісних і провідних в історії музично-культурних акцій і сформулювати принципові методологічно-співочі відмінності в релігійно-ритуальних і театральних оперних виявах. **Методологічний базис** – інтонаційний підхід як уявлення про генетичну спільність музичного мислення і мовлення в традиціях концепцій Б. Асаф'єва і Б. Яворського в Україні, що представлено в роботах Д. Андросової, О. Козаренка, О. Маркової, О. Оганезової, О. Рощенко, О. Соколової, В. Шулґиної, багатьох інших науковців. **Наукова новизна** виявляється в самостійності класифікаційних розробок щодо характеристик співацьких чоловічих виявлень в ритуально-релігійній і театральній оперній сферах, вперше в музикознавстві України і Китаю вказується на принципову відмінність релігійно-ритуального виявлення співу, чоловічого переважно, в регістрово-інтервальних показниках, несумісних з мовленнєвими виявленнями як ознаками буттєво-реального звуковживання. **Висновки.** Від ритуально-релігійної первісності йде практика зосередження в голосовому виявленні в межах ритуально-релігійних акцій звучань, пов'язуваних з надбуттєвими здатностями контактності з позалюдським світом, основою якої стає саме чоловічий голос, здатний за досвідом дитинства освоювати регістри, доступні жіночому звуковиявленню, що згодом закріплюється у фальцетному співі чоловіків, хоча відмітною стороною сакральності як на Заході, так і на Сході стає вміння чоловічого басіння. Надбуттєвий зміст такого ритуального звуковиявлення підкріплюється інтервально-регістровими заходами, серед яких переважають чи то «бубіння» на одному-двох звуках, чи інтервально-регістрові «стрибки», які відсторонюють дихально-мовленнєву «хвильову» лінію висотних послідовностей. Театральний оперний підхід, спираючись на штучність вокалу (як надбання європейської церковної практики) чи його аналогії у китайській співочій традиції, метафорично-послідовно сполучає ту співочу штучність із мовленнєво-патетичними зворотами, тобто компенсативно поєднуючи досвід звернення до надбуттєвого світу із мовленнєво-буттєвими звукознаками.

Ключові слова: чоловічий спів, вокал, мовленнєва інтонаційність, знаковість тембро-регістру, універсальність тембро-регістрових показників.

Gao Tian Fan, Postgraduate Student, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

Male Singing as an Acquisition of Religious-Ritual and Theatrical-Opera Activities

The purpose of the research is to substantiate the specificity of male singing skills as the first and leading in the history of musical and cultural events and to formulate the fundamental methodological and singing differences in religious-ritual and theatrical-opera detections. **The methodological basis** is the intonation approach as an idea of the genetic commonality of musical thinking and speech in the traditions of the concepts of B. Asafiev and B. Yavorskyi in Ukraine, which is presented in the works of D. Androsova, O. Kozarenko, O. Markova, O. Ohanezova, O. Roshchenko, O. Sokolova, V. Shulhina. **Scientific novelty** is manifested in the independence of classification developments regarding the characteristics of male singers in the ritual-religious and theatre-opera spheres, for the first time in the musicology of Ukraine and China, it is pointed out the fundamental difference between the religious and ritual detection of singing, mostly male, in register-interval indicators, which are incompatible with speech detections as signs of materially-real sound experience. **Conclusions.** From the ritual-religious primacy comes the practice of focusing on the voice detection within the framework of ritual-religious actions of sounds associated with supernatural abilities of contact with the extra-human world, the basis of which is the male voice, able to master the registers accessible to women's vocal expression, which is later fixed in the falsetto singing of men, although the distinctive side of sacredness both in the West and in the East is the skill of male fables. The transcendental meaning of such ritual sound expression is reinforced by interval-register measures, among which either "drumming" on one or two sounds or interval-register "jumps" that remove the

respiratory-speech "wave" line of pitch sequences prevail. Theatrically, the operatic approach, relying on the artificiality of vocals (as a legacy of European church practice) or its analogies in the Chinese singing tradition, metaphorically and consistently combines that singing artificiality with speech-pathetic inflections, i.e. compensatingly combining the experience of addressing the superphysical world with speech-physical sound signs.

Keywords: male singing, vocals, speech intonation, timbre-register significance, universality of timbre-register indicators.

Актуальність теми дослідження зумовлена широкою затребуваністю у житку, буттєвому і творчому, співочих навиків чоловічого звуковидобуття в умовах активної взаємодії сьогодення у ритуально-релігійній і театральній сферах. При цьому інтенсивність взаємопереходів останніх, розростання ритуально-релігійних акцій виводить на теоретичні обґрунтування співу в цих принципово різних умовах звуковиробництва ареалах позамистецької і саме мистецької діяльності. Однак першість ритуально-релігійної активності у формуванні і функціонуванні вокалу в епоху Нового часу і Новітньої історії більшого обсягу минулого століття не отримувала розробки в силу ідеологічних установлень, сформульованих ще у середині XVIII століття: віра і розум – між ними прірва. Тобто все що стосувалося релігійних позицій, в науковій сфері не обговорювалося.

Відповідно, теорія вокалу з його історичною базою в релігійно-ритуальній діяльності не розглядалася, зосереджуючись на театральній виявленні поза генетики їх віросповідальної історичної основи. Даний підхід від ритуально-релігійних вжитків *прикладної* музики мав *культуризувати* мистецтвознавство, що в музикознавчій області і здійснила книга Е. Уілсона-Діксона «Історія Християнської музики» [10], підхопили і розвинули книги Д. Андросової, О. Муравської, А. Соколової [1; 4; 5] і багатьох інших авторів. Тому тільки в роботах останніх десятиліть, зокрема в тих, що підготовлені в стінах Одеської музичної академії [6; 8], знаходимо відповідні охоплення співочо-вокальної специфіки в широті історико-генетичного і актуально-онтологічного напрямів засвоєння. В роботах Сунь Жуйшан, Л. Шошина [6; 8], клас професорів О. Маркової, Д. Андросової, підняті питання теорії вокалу, в яких саме ритуально-релігійна основа співочого мислення висувається на базисне положення в обґрунтуванні співочих вокальних установлень професійної музичної діяльності у цілому і оперної майстерності співу зокрема.

Однак теоретичне осмислення грані між ритуально-релігійною специфікою, тобто прикладним втіленням співочого вміння, і

театральній виявленні вокалу як художньо-самодостатньої цінності не охоплюється в тих напрацюваннях.

Мета цього дослідження – обґрунтування специфіки чоловічих співочих вмінь як першість і провідних в історії музично-культурних акцій і формулювання принципів методологічно-співочих відмінностей у релігійно-ритуальних і театральній виявах.

У міфологічних першопочаткових установленнях ствердилися космологічні уявлення про двоєстість світових начал – чоловічого і жіночого, закріпивши символи вертикальної лінії як зазначення чоловічої статі, тоді як жіноче представлялося у вигляді вогнутого контуру чаші-«йоне», сформувавши міфологію культурної атрибуції фонтану. Ця космічна діхотомія чоловіче – жіноче охоплює найрізноманітніші виявлення суцього, але в цій двоєстості вражає також асиметрія, нерівність складових тої діхотомії, починаючи із співвідношення зросту, довжини тіла у осіб чоловічої та жіночої статі (у всіх етносів представники чоловічого загалу виділяються більшою крупністю тілесного втілення) і закінчуючи фізіологічно-психологічними показниками, що явно співвідносяться за принципом компенсативно узгоджених протилежностей.

При цьому переважання маси та енергетичної моці складає привілею чоловічої складової тої двоєстої вибудови, тоді як стабільність та гармонізуюча випрямлюваність енергетичних проявів завжди складала перевагу жіночого втручання у сукупні життєві обставини. Найбільш безпосереднім виявленням тих світоглядних космологічних чинників стала будова музичних засобів виразності від Древності, перш за все це «антропоморфність» музичного ладу і тонікальні, ритмізуючі (!) функції всередині цієї системи як виявлення *чоловічого початку* – відносно «матерії» тонно-тембральних накопичень (жіноча складова), що були витоком ладово-ритмічних побудов.

Ця «нерівність» проявів складових єдності чоловічого – жіночого безпосередньо живила позиції китайської міфології щодо взаємовідносин інь-ян як жіночої-чоловічої якостей в обсягах і властивостях. Відомо, що

від початків інь означало тінювий схил гори, що й стало символом жіночої суті, втіленням півночі, темряви, смерті, місяця, парних чисел й ін. А ян зазначав світлий (південний) схил гори, символізував чоловічий початок, південь, світло, життя, небо, сонце, непарні числа тощо. З цього ясно, що енергетична "перевага" явно відрізняє ян як чоловічу якість, і це відповідає загальним людським критеріям усіх першокультурних установок.

Показово, що, планетарно охоплюючи всі музичні вияви народів світу, ритмічні архетипи висувають дві послідовності: так званий «кантовий-шансонний» ритм типу половинна – дві чверті і пунктир в його різновидах прямого і оберненого (синкопованого) варіантів. Перший з названих – кантовий ритмо-тип – покладений в основу славильного, ігрово-дзвонного звучань, не має статевої призначеності. Що ж до другого – пунктирна побудова – чітко асоціюється із чоловічим початком (чи то з «політністю» у швидкому темпі, із спокутним стражданням у повільному русі). Архетипових ритмічних побудов спеціально жіночої призначеності музична семантика не висуває, при тому що збережені архаїзми, що явно угрунтовані в матриархальних спільнотах, також не подають жіночо-виразних окремоностей.

Наведені показники першомузичної виразності, як бачимо, демонструють «нерівномірність» подання чоловічого – жіночого тим, що перше архетипово виділене, на відміну від названого другого.

Показані відомості вказують на зв'язок із уявленнями космічного обсягу – ідеальність тонового-музичного світу від начал людської історії асоціювалася із «потойбічними» надбаннями, із протилежністю буттєвим здобуткам. В китайській міфології, а згодом філософії штучність опозицій ян – інь зіставляється з уявленнями про «світову гору» – «світове дерево», тобто з певним універсальним символізмом, що поєднує всі сфери світобудови-космосу. В роботі Л. Шошина знаходимо такого типу узагальнення: «Сукупність даних відомостей дозволяє осмислити "міфологію голосу", в якій чоловічий тембр, що у фальцетному регістрі відтворює жіночий діапазон, а в генезі індивіда хлоп'ячий голос, подібний до жіночого, змінюється з часом чоловічим діапазоном, – все це формувало уявлення про "універсальність" чоловічого. А цей останній здатний представляти і саму себе, і жіночу якість у звучанні... У китайській класичній опері були задіяні виключно чоловічі голоси, але в

специфічному прояві фальцетного співу (правда, у речитативах виявляється повнота басових можливостей звучання чоловічого голосу – Г.Т.). Цим оперна ритуально-світська сфера відгороджувалась від ритуально-храмового співу, який... демонстрував деяку концентрацію специфічно чоловічої тембральності у вигляді співу в наднизькому регістрі» [8, 9].

Сказане про переваги специфічно чоловічого «басіння» у храмовому співі на Сході стосується і європейської старохристиянської традиції, зберіганої до сього часу і в українському Православ'ї, шановуваної в паралель і до фальцетного високого тенорового («церковні» тенори) звуковиявлення. Останнє на Заході в Католицтві розгорнулося у естетизм співу кастратів і фальцетистів, на сьогодні відроджуваних в мистецтві контртенорів. Останній термін, який увійшов у професійний вокальний вжиток на визначення тембральних можливостей фальцетуючого звуковиробництва, зберігає колорит церковного походження в Європі такого співу у цілому: адже введення контртенорів, тобто тих, що співали вище тенорів і нижче дисканту у ансамблево-хоровому поданні, існували у церковній старовинній поліфонії, що від начал вказувала на християнський церковний співочий вжиток.

У роботі дисертантки Сунь Жуйшан знаходимо таке спостереження: «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' угрунтування мелодійної побудови, а також через внутрішньо-складове мелодійне розспівування з допомогою 'кругових' фігур, що віддавна усвідомлювалися як Богопоминальні знаки (пізніше сформовані у формули 'групето', 'мордентів', 'трелів' і т.ін.)» [6, 17].

Надалі процитована авторка дослідження вокальних підоснов співу Сунь Жуйшан підкреслює актуальні риси термінологічних перетинів в описі вокалу і мовленнєвого інтонування: «Свідомство тому (уникнення мовленнєвої «обваженості» співу – Г. Т.) – принцип *калофонії*, яка, за спостереженням Н. Сиротинської..., склала основу європейської вокальності, що вирізнялася у вигляді усвідомленого методу творчості як 'краси духовної' візантійського філософа й богослова

Михайла Псела у хорово-ансамблевому із сольними виходами співу Православної церкви» [6, 17–18].

Вже на рівні приведених міркувань простежуємо закономірність храмового-церковного у співі, як того, що принципово орієнтоване на звучання чоловічих голосів, при цьому виділені екстремальні регістри-тембри: наднизьке («басіння») і високе (фальцетне) звучання, поєднанні із особливого роду *фігуративністю* звуковедення. І з тим йдучим від Первісності тембрально-висотним «екстремізмом» співочого звуковидобуття пов'язана *фігуративність* (архаїка ігрового початку, сакралізована в уявленнях божественної гри-творення) мелодійного вираження, яка відсувала можливість розгортання мовленнєвих моделей в останньому.

Вказані особливості становлення в храмовому співі *вокалу* як особливого різновиду *інструменталізму в голосі* складає результат віросповідальної настанови Християнства, яке А. Уотс пов'язував із психологічно-расовими основами мислення народів Європи [7, 31], що за його спостереженнями демонструють виключну довіру до абстракції. Дійсно, європейська установка на багатоголосся від початків християнського співу (бурдон ісонного співу, згодом трирядковий спів візантійської Готики), не має прямих аналогів на Сході, зокрема Далекому Сході, що історично видавав стійкі паралелі до Європи і навпаки у творчих винаходах (про це докладно в книзі Лю Бінцяна [2]).

Задатки вокалу в храмовому співі даосистів і буддистів підкріплювалися пластичними виявленнями співаючих у вигляді суворо фіксованих поз і рухів-міміки, що у позахрамовій проекції стимулювало особливу розвиненість танцювально-балетної активності у єдності із співочим виявленням. Ці здатності ідеальної діяльності у Європі опинилися раціонально розділеними, особливо що стосувалося храмової практики Католицької і Протестантських, згодом Православних церков, що жорстко відсторонилися від танцювальних втілень, а вони мали місце у Нерозділеній церкві до VIII сторіччя. Вокально-хорове, певною мірою і сольне від XIII століття накопичення у богослужбовому вжитку, при всій розвиненості і згодом пишності у ренесансну епоху XIV–XVI століть, не знімало базового призначення цієї музики: її *прикладності* до храмової служби (уточнювали – *прикладене* до Вищого, що є Вищим за саму Музику).

Певні провізантійські церковні утворення, що зберігали і зберігають риси раннього Християнства, мають (мали) у своєму розпорядженні *духовні танці*, показні для характеристики стилю Богослужіння св. Франциска Ассизького, канонізованого

Католицькою церквою, але ніякою мірою не продовжуваною в традиції танців в літургії. Духовні танці збережені у позацерковній Греції, були здобутком Сербської церкви у вигляді практики *коло*. Особливий сенс танцювальні компоненти відігравали у Галліканській церкві, знищеної у пору Французької революції 1789–1793 роках і анульованої передачею Наполеоном у 1804 році цього самостійного церковного інституту у розпорядження Католицизму. Сакральна основа французького балету зробила його дітищем, перш за все, культури королівських фамілій і аристократії у цілому, що зумовило базовість балетних сцен у французькій опері від початку її існування з 1680-х років. Не забуваємо, що першісність у введенні опери як співаної від початку до кінця вистави належить Франції XII–XIII століть, яка сповідала на той час Галльське Православ'я.

Китайська першісна старовинна опера кунцюй, створена також у XII–XIII століттях, складала частку палацово-церемоніального інституту, смислом якої були не сюжети, – в сюжетах вистав знаходимо тогочасно широковідомі міфологічно-релігійні мотиви, що на більш пізньому етапі усвідомлювалося як «лірично-казкова» настанова. Повчально-релігійний зміст цих вистав складає цілковиту паралель французькій «літургічній драмі» XII–XIII, про яку йшлося вище і в якій озвучувалися на псалмодійній і гімнічно-співочій основі тексти за біблійними і їм подібними сюжетами. Це все вистави, смислом яких були не сюжетні перипетії, знайомі з дитинства за переказами і домашнім читанням Святих книг агіографічного нахилу, але повторення в естетизованій формі повчальних Істин, необхідних для осмислення віросповідальних ідеальних надбань.

Тому й літургічна драма, і китайська кунцюй орієтувалися не на композиційні «музичні форми» (це продукт післявіденської європейської музики художнього виміру), але на ритуальні традиції «колоподібних» (рондоподібних в більш пізній музикознавчій термінології) дійств, спрямованих на множинне повторення головної формули-змісту (буквальне втілення засобу: «повторення – мати научення»), що відсторонює від «драматургії» як такої з ігноруванням катарсичної і взагалі кульмінаційної побудови. На цьому наполягаємо, бо інерцією мистецтвознавства стало перенесення закономірностей художності на можливості прикладної сфери, що принижує виразну значимість останньої.

На прикладі одної з кунцюй (наприклад «Півонієва альтанка» чи «Біла змійка») розглядаємо виразні достоїнства цієї палацової старовинної опери, в характеристиці якої усталилися слова про казкову «наївність» сюжету, «апсихологізм» останнього, про відсутність «індивідуалізації» характерів в музиці й ін. критеріїв, що склалися у вимогах до художньої драми. У книзі Лю Бінцяна досить детально розглянуто ту оперу, а у висновку підкреслено ритуально-міфологічний стрижень дійства:

«В основі цього сюжету – мотив ініціації, випробування перед найвідповідальнішим, після народження і смерті, актом одруження: весілля як «смерть і воскресіння», сюжет, у якому героїня вмирає невизнаною, щоб воскреснути у славі силою віри обранця – це вже сюжетний поворот, співвідносний з Пасхальною містерією: смерть Христа за твердженням Чуда Воскресіння. Впізнаємо також міфологічний мотив «мудрої діви», що віддає свій дар і своє знання обранцеві (пор. – Ізольда, Лібуше, нарешті, Діва Марія, приймана Йосифом)» [2, 134].

Загострюємо увагу на виразній якості, якої не торкався названий автор: принциповий апсихологізм вчинків персонажів, штучний характер самої інтриги і поведінкових акцій дійових осіб: це принципово «нежиттєподібні» складові вираження, які «перекриваються» ясністю подання моралі: краса одухотворених діл *долає* життєві обставини як несуттєві у поданні ситуації. І музична приналежність звучання вичерпується лірикою гімноспіву, хіба що «розбавляється» комічними (і зовсім не «викривальними») втручаннями. Домінує у своєму роді «агіографічний» характер представлення: краса і душевна досконалість варті найвищої жертви і справдовування доцільності останньої.

Цитований вище Лю Бінцяна подає ще одне спостереження щодо особливостей виразності китайської кунцюй: «У сюжетному оформленні спектаклю ‘Півонія альтанка’ виділяється ще один смисловий мотив, який робить порівнянним образ героїні Лю Мінмей ... з Кармен, героїнею однойменної новели П. Меріме та опери Ж. Бізе: жіноча активність у виборі предмета кохання – у китайському варіанті робиться ‘з того світу’. Крім того, ‘Кармен по-китайськи’ – це високоінтелектуальний критерій вибору, далекий від плебейських уподобань героїні Меріме/Бізе, пов’язаний із відчуттям ‘самотності серед своїх’ та переживанням феномену ‘горя від розуму’» [2, 138].

Героїчними рисами мислення і дій персонажів виступають – довіра до сили

Досконалості у всіх її проявах і сумирна покірність обставинам буття. Такий підхід складає дещо протилежне «сильним характерам» оперної класики як європейського, так і китайського втілення в межах цзінцзюй. Подібний вищеописаному на прикладі «Півонієвої альтанки» принцип виявлення образів маємо і в іншій опері кунцюй – «Біла змійка», що за сюжетом збігається з лібрето «Фейв» Р. Вагнера, сюжетної фольклорної основи «Казки про прекрасну Мелузину» Ф. Мендельсона, почасти «Пеллеас і Мелізанда» М. Метерлінка – К. Дебюссі. Тільки в Китаї той сюжет розроблений був більш ніж на 400 років раніше і його теж відмічає аристократизм-інтелектуалізм як стимули дій і рішень персонажів: сумирність, стриманість і прийняття життєвих обставин, хіба що жертвовною смертю спрямовуючих на відновлення справедливості і шани достойних.

Загальнокультурна поправка щодо розуміння виразності старовинної опери «знімає» в її характеристиці докори щодо «життєвої недосконалості» висуваних характерів та їх дій: досконалість (як це доводять сюжети приведених та інших опер, аналогічно, літургічних драм Європи) несумісна з буттєвими критеріями, вона – подарунок «іншого світу», який заслуговує шани і відсторонення від побутових «наочностей».

Саме побутованя сюжетів, що нагадують вищенаведені в класиці опер XIX–XX століть, як у Китаї, так і в Європі, висувають на перший план захвату силою виявлення персонажів – як те маємо у «чоловічоподобі» поведінки згаданої вище Кармен за твором П. Меріме і Ж. Бізе. Головне в них те, що в їх виразності риси ідеального в тому чи іншому прояві, органічно пов’язані з буттєво достовірними рисами егоцентризму, і головним критерієм художньої цілісності виступає здатність автора узгоджити в гармонії поєднання принципово різні виявлення на основі законів тотожності і контрасту. Загалом ідеться про узгодження наслідуваної духовної спадщини із життєвим мімесисом, що дає поєднання протилежностей вищого гатунку.

У саме вокальній роботі – то винайдення гармонічного «зціплення» вокалу як відгородженого від мовлення «інструменталізму в голосі» – із моделями мовленнєвої патетики і естетикою мовлення взагалі. Саме на художньому рівні заявляють свою силу «інтонаційні ідеї часу» як певна мовленнєво подібна концентрація мотивів-смыслів певної епохи, нації і напряду мислення [3]. На цьому принципі тримається

увесь оперний загал, як в Китаї, так і в Європі, оскільки музика духовна – це суто *консонантні* побудови у втіленні неземної досконалості позапредметного виявлення.

Інша річ, що обиходне діяння храмової практики заради контакту із представниками предметно-матеріального світу покликане вносити зрозумілі для останнього елементи, тим вкладаючи торкання художності, концентрація якої в богослужбних акціях Ренесансу виводить на потребу «чистої» художності, що вперше у світових пошуках втілила Віденська школа.

В оперній практиці чоловічим початком була і залишається як манера співу (з «колом у спині»), у позі, що забезпечує «оперте дихання»), неорганічні для жіночої пластики і що заохочує маскулітні риси активності-агресивності в жіночих оперних партіях. Відповідно, виразні критерії жіночої оперної вокальності склалися за аналогіями до чоловічого співу (про це детальніше в роботі Сунь Жуйшань [6])

Наукова новизна статті виявляється в самостійності класифікаційних розробок щодо характеристик співацьких чоловічих виявів у ритуально-релігійній і театральній оперній сферах, вперше в музикознавстві України і Китаю вказується на принципову відмінність релігійно-ритуального виявлення співу, чоловічого переважно, в реєстрово-інтервальних показниках, не сумісних з мовленнєвими виявленнями як ознаками буттєво-реального звуковживання.

Висновки. Від ритуально-релігійної первісності йде практика зосередження в голосовому виявленні в межах ритуально-релігійних акцій звучань, пов'язуваних з надбуттєвими здатностями контактності з позалюдським світом, основою якої стає саме чоловічий голос, здатний за досвідом дитинства освоювати реєстри, доступні жіночому звуковиявленню, що згодом закріплюється у фальцетному співі чоловіків, хоча відмітною стороною сакральності як на Заході, так і на Сході стає вміння чоловічого басіння. Надбуттєвий смисл такого ритуального звуковиявлення підкріплюється інтервально-реєстровими заходами, серед яких переважають чи то «бубніння» на одному-двох звуках, чи інтервально-реєстрові «стрибки», які відсторонюють дихально-мовленнєву «хвильову» лінію висотних послідовностей. Театральню ж оперний підхід, спираючись на штучність вокалу (як надбання європейської церковної практики) чи його аналогії у китайській співоcho-театральній традиції, метафорично-послідовно сполучає ту співоcho штучність із мовленнєво-патетичними зворотами, тобто компенсативно поєднуючи досвід звернення до надбуттєвого світу із мовленнєво-буттєвими звукоознаками.

Література

1. Андросова Д. В. Символізм та поліклавирність у фортепіанному виконавстві ХХ ст. : монографія. Одеса : Астропринт, 2014. 400 с.
2. Лю Бінчан. Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва Китаю і Європи : монографія з історії культури для музичних академій, університетів і вишів мистецтва. Одеса : Астропринт, 2014. 440 с.
3. Маркова О. Поняття «інтонаційної ідеї в світлі соціально-культурологічного підходу». *Українське музикознавство*, 1987. Вип. 22. С. 23–30.
4. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика ХVIII–ХХ ст. : монографія. Одеса : Астропринт, 2017. 564 с.
5. Соколова А. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України : монографія. Одеса : Астропринт, 298 с.
6. Сунь Жуйшань. Арія: духовно-пісенна генеза та виконавська парадигма : дис. ... канд.: 025 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2023. 175 с.
7. Уотс А. Миф и ритуал в христианстве. Київ : Софія, 2003. 240 с.
8. Шошин Л. Тенор і басса-кантанте як вихідні якості тембрів в оперному співі та їх відображення у вокалістів Одеси (на прикладі виконання опери Б.Бріттена «Пітер Граймс») / ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2023, 44 с.
9. Bessler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik // Jahrbuch, Leipzig, 1956. S.13–58.
10. Wilson-Dickson, A. A Brief History of Christian Music. Oxford, 1997 [in England].

References

1. Androsova, D. V. (2014) Symbolism and Polyklavier Type in Piano Performance art of the XX Century. Odesa [in Ukrainian].
2. Liu Binchan (2014). Music-History Parallels of the Development of Art in China and Europe. Odesa [in Ukrainian].
3. Markova, O. (1987). The Notion "Intonation Ideas" in light of Social-Culturology Approach. *Ukrainian Musikology*, 22, 23–30 [in Ukrainian].
4. Muravska, O. (2017). East-Christian Paradigm of the European Culture and Music of the XVIII-XX Centuries. Odesa [in Ukrainian].
5. Sokolova, A. Traditions of Knightly-Aristocratic Culture of Britain-England and Rus-Ukraine. Odesa [in Ukrainian].
6. Song Zhuishan (2023). Aria: Spiritual-Song Genesis and Performance Paradigm. *Candidate's Thesis*. Odesa [in Ukrainian].
7. Wats, A. (2003). Myth and Ritual in Christianity. Kyiv; Moscow [in Russian].
8. Shoshyn, L. (2023). Tenor and Basso Cantante as Initial Qualities of Timbres in Opera Singing and their Reflection in Odesa Vocalists (on the example of the performance of B. Britten's opera "Peter Grimes"). *Master's Thesis*. Odesa [in Ukrainian].
9. Bessler, H. (1956). Spielfiguren in der Instrumentalmusik. *Yearbook*, 13–58 [in German].
10. Wilson-Dickson, A. (1997). A Brief History of Christian Music. Oxford [in England].

*Стаття надійшла до редакції 08.04.2024
Отримано після доопрацювання 09.05.2024
Прийнято до друку 20.05.2024*