

УДК 782:792.5(9)

DOI 10.34064/khnum1-6704

Лі Цян

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка,
аспірант

e-mail: cnina_music@ukr.net

ORCID iD: 0009-0001-8671-6768

Особливості взаємовпливу італійської та китайської музичної театральної традиції в історичному розвитку

*Сучасне оперне виконавське мистецтво в Китаї тісно пов'язане з національною театральною традицією, яка має тисячолітню історію. Незважаючи на те, що італійське (і загалом європейське) музично-драматичне мистецтво відомо в Китаї вже не одне століття, публіка досить довго його не сприймала через суттєві відмінності у багатьох аспектах: від драматургії та сценічних і вокальних амплуа до поведінкових норм в театральному закладі. В цьому дослідженні вперше проведено історичні паралелі між італійським оперним та національним китайським музично-театральним мистецтвом та розглянуто спроби адаптувати італійське вокальне мистецтво до китайського. Результати дослідження дозволяють дійти **висновків**, що італійська і китайська опера мають багато спільних рис, але відрізняються у своїй основі, і китайський глядач тривалий час не сприймав західне мистецтво через принципову розбіжність у підході до візуального та змістовного аспектів. Оригінальність китайської театральної драматургії полягає у максимальній візуалізації, що відрізняє її від європейської, в якій зміст є основою твору. Зазначено, що формування сучасного оперного виконавського мистецтва в Китаї відбувалось у середині ХХ століття, і цей процес має виразну особливість: сучасна національна опера в європейських традиціях створювалась задля того, щоб зацікавити китайську публіку, привернути її увагу до нового мистецтва. Перший зразок такої опери (ян-бан-ши) – «Сива дівчина» (1945), створеної колективом авторів Академії вишуканих мистецтв імені Лу Сіня, став популяр-*

ним серед китайців, що підтвердило правильність творчого підходу, який поєднав європейські форми та китайські виконавські традиції. Крім того, твір був адаптований для пластичного (балет), екранного і традиційного театрального (хіді) мистецтва. Поява подібних постановок сприяла тому, що публіка поступово звикала до європейської опери, і сьогодні китайське оперне мистецтво широко представлено на національній і світовій сценах.

Ключові слова: китайська опера; *dramma per musica*; *commedia per musica*; китайська опера; публіка; вокальний стиль; драматургія.

Постановка проблеми.

Розвиток італійського та китайського музичного театру відбувався паралельно (в певні історичні періоди), вони мають низку схожих типологічних рис (на кшталт акторських амплуа), але є принципово різними проявами театрального мистецтва. Як китайський, так і італійський театр синтезують різні види мистецтва: спів, балет, візуальний ряд (декор, костюми), драматичну дію. У той же час, в китайській опері велике значення має візуальний компонент – костюми, грим, декор тощо, а зміст та сюжетні перипетії спрощуються, щоб публіка не відволікалась, а могла насолодитись видовищем. Відмінністю китайської опери є циркове мистецтво: актори повинні були мати акробатичні та бойові навички та вражати ними публіку. В італійській опері на етапі її становлення візуальному ряду надавалось велике значення, але через те, що автори перших оперних зразків (флорентійці) вважали взірцем грецьку драму з її ідеєю морального вдосконалення через катарсис, її драматургія кардинально відрізняється від такої в китайському театрі; звідси, трагедії і драми не сприймались китайським глядачем.

Мета цього дослідження полягає у спробі шляхом зіставлення знайти спільні та відмінні риси в італійському та китайському музичному театрі, а також виявити чинники, які впливають на сприйняття китайською публікою театрального твору.

Останні дослідження і публікації. В сучасній синології виділяються праці відомого австралійського науковця К. Маккераса, частина яких присвячена китайській театральній традиції в загальному контек-

сті китайської культури. У статті «Традиції китайської і західної драми: порівняльні перспективи» (Maskerras, 2009) ним порівнюються театральні традиції європейців і китайців задля визначення спільної типології; у статті «Традиційний китайський театр» (Maskerras, 2016) розглядаються жанрові дефініції та еволюція китайського театру, в тому числі під впливом західного. Знакову структуру національного театру, в першу чергу, у взаємодії акторів та публіки, аналізує Чжан Нін у своїй кваліфікаційній роботі «Семіотичне дослідження китайського театру» (Zhang Ning, 1987). Книга «Дослухаючись до театру: слуховий вимір пекінської опери» американської театрознавці Е. Віхман (Wichmann, 1991) розкриває естетичні принципи китайської опери – саме у красі співу, його різноманітні криється сутність цього мистецтва. Праці таких китайських науковців, як Ден Кайюань (2018), Сун Яньїн (2016) присвячені утворенню нового вокального стилю (китайське бельканто), що є основою китайської опери європейського зразка (*ян-бан-ши*), яку досліджують у своїх роботах Я. Ладден (Ludden, 2013), Л. О. Брайант (Bryant, 2004), Гуан Лу (Lu, 1997), Р. Макфаркуар та М. Шенхальс (MacFarquhar, Schoenhals, 2006). Молоді китайські вчені Лі Мін (2019), Пан Фень (2022), Ян Чжеюй (2022) у своїх студіях розкривають сучасний стан виконавського оперного мистецтва та його взаємодію та інтеграцію із західним.

Новизна цього дослідження полягає в тому, що вперше проведено історичні паралелі між італійським оперним та китайським музично-театральним мистецтвом, розглянуто шлях адаптації італійського вокального мистецтва до китайської мови, національного музичного театру та його глядачів, та роль тисячолітньої китайської театральної традиції в цьому процесі.

Основним **методом дослідження** є компаративний, за допомогою якого виявлено спільні та відмінні риси китайського та італійського музичного театру; також використано методи історичного музикознавства і культурології.

Виклад основного матеріалу.

Китайський та італійський музичний театр мають різну історію, етапи якої залежали від внутрішніх обставин. Китайський театр, який народився в низьких соціальних верствах, пройшов багатовіковий

шлях до загальнонаціонального визнання. Італійське оперне мистецтво зазнало впливів різних театральних форм, а основною метою творців його перших відомих зразків – освічених флорентійських митців, поетів і музикантів – було відродження принципів давньогрецького театру, який вважався взірцем класичної драматургії. Флорентійці свідомо звертались до естетичного вчення Аристотеля з його ідеєю катарсису – очищення «страстей» через співчуття персонажам античної трагедії. Цей жанр вважався найвищим в стародавньому мистецтві, і таке ставлення до нього в європейському суспільстві впродовж століть було незмінним. В китайській опері трагедія не вважалась вершинним проявом жанру, навпаки, комедія була його основою – сюжети були простими, повторювались – варіанти того ж самого сюжету (інваріанту) зустрічались в різних регіонах з різними дійовими особами. Якщо жанрові дефініції в європейському театрі ґрунтуються на відмінності трагедії, драми та комедії, то в *китайській опері* вид спектаклю визначається двома основними жанрами – *вен* (*wen*) і *ву* (*wu*) (Maskerras, 2016: 40), що відповідає цивільному та військовому типам. *Вен* розкриває побутові сюжети: сімейне життя, кохання, взаємини в родині, між сусідами; *ву* показує ратні сцени, і основною відмінністю від *вен* є демонстрація бойових мистецтв, яка супроводжується неймовірно складними акробатичними номерами, що потребує від акторів спеціальної фізичної підготовки. У *вен* також в достатній кількості присутня акробатика, але все ж вона є основою *ву*. Якщо порівнювати китайський театр з європейським, то в останньому теж можна знайти елементи циркового мистецтва, здебільшого в комедії, де може бути задіяний комплекс різних циркових професій – жонґлери, клоуни, дресирувальники, гімнасти. В китайській опері акторами демонструється акробатична майстерність, а в жанрі *ву* – вміння володіти небезпечною холодною зброєю.

Щодо акторських амплуа, то герої-чоловіки присутні в обох жанрах та є головними у *ву*; жіночі образи частіше присутні у *вен*, а у *ву* це можуть бути епізодичні другорядні персонажі, хоча зустрічаються й жінки-воїни. В перших *італійських операх* основними персонажами були представники олімпійського пантеону та славнозвісні античні герої, які наділялись почуттями сучасної людини, яка прагнула щас-

тя, але воно здобувалось через фізичні страждання та душевні муки, що й приводили в результаті до катарсису. В *китайській опері* не було прийнято показувати глядачеві страждання та муки, яких в житті було вдосталь. Головною метою спектаклів було розважити публіку, викликати позитивні емоції, сміх, тому переважна більшість сюжетів має оптимістичний і радісний кінець. Якщо в *італійській опері* кульмінаційні моменти, як правило, викликали у глядачів співчуття та нерідко навіть сльози, то *китайська опера* захоплює видовищністю та різноманітним акторською майстерністю. Декорації, костюми в *італійській опері* мають також велике значення, але є оформленням спектаклю, тоді як в *китайській опері* вони є невід'ємними елементами самої драматургії, через які визначаються характерні героїв.

В перших *італійських операх* (*dramma per musica, commedia per musica, pastorale*) метою було підкорення музики поетичному змісту всупереч віковій поліфонічній традиції, де окреме слово не мало виразного значення. Тому виник декламаційний стиль, коли спів максимально наближався до людської мови з усіма притаманними їй емоційними відтінками, а мелодична лінія слідувала за поетичною фразою. Звісно, композиторам не вдавалось постійно додержуватись саме такого музично-поетичного співвідношення, оскільки музично-синтаксичні і поетично-синтаксичні структури мали власні відмінні закономірності, і зрештою музика і слово починали жити окремим життям. Через це періодично з'являлись композитори-реформатори, які впроваджували певні правила та норми, завдяки яким музика повинна була знов підкорюватись поетичному змісту. Проте саме в *італійській опері* склався особливий вокальний стиль – бельканто. Вправність співаків, володіння ними різноманітними вокальними техніками сприймалась так само, як і яскрава візуалізація спектаклю, тобто публіка отримувала комплекс зорово-слухового задоволення; при цьому майстерність співаків могла викликати сильні почуття, через які емоційно вразливі (особливо жінки) навіть несприятелі.

Вокальна майстерність в *китайській опері* має інші завдання. Кожне амплу потребувало специфічного навчання, тому актори приділяли увагу тим технікам, які були потрібні для втілення їхньої ролі, і не розвивали інші властивості свого голосу, тобто був відсутній

комплексний підхід до навчання. Часто актор відпрацьовував різноманітні штучні звучання, які характеризували саме його образ та відрізнялись від характеристик інших персонажів. Перед акторами стояли складні завдання, які вимагали постійних тренувань, підтримання та закріплення знайдених або вивчених прийомів. При цьому розмовні та вокальні фрази мали схожі прийоми подання й іноді взагалі не відрізнялись. Часто спів і невокальна декламація плавно й непомітно переходили одне в інше та мали спільну назву «чанбай» (*chanbai*); окремою формою була пісня – *шенгіве* (*shenquye*) (Wichmann, 1991: 177). Можна провести паралелі між речитативом та арією в *італійській опері*, але досить умовно, оскільки в них зовсім різні призначення. Невокальна декламація *чанбай* у чергуванні зі співом в *китайській опері* є носієм сюжету. Пісня – *шенгіве* – вважається жанром, який реалізує «дію співу» в сюжеті, її поява обумовлена розвитком подій, тобто вона звучить тоді, коли герой дійсно має співати, і глядачі розуміють, що він має співати саме за сюжетом. Деякі прийоми в китайській опері використовуються тільки у вокальних або тільки у розмовних фразах, притаманні саме ним, дня їх виконання створено спеціальні унікальні техніки, які, якщо призначені для співу, не повторюються в розмові, та навпаки. Але головне те, що деякі вокальні техніки притаманні тільки певним ролям і не зустрічаються в інших. І глядачі навіть на слух можуть розрізнити, яку саме роль виконує актор.

Е. Віхман у книзі «Прислухання до театру: слуховий вимір пекінської опери» зауважує, що «з точки зору вокального продукування [*fasheng*, буквально «виникнення» – Л. Ц.], проте не з точки зору драматичної мети, весь вокалізований звук у Пекінській опері концептуалізується як пісня». Існують чотири «рівні пісні: пісні з музикою, декламація вірша, діалог у прозі, вокалізація плачу, сміху і кашлю тощо». Оскільки для всіх типів виконання використовуються однакові основні вокальні прийоми, немає відчуття, що персонаж раптово перестає говорити й починає співати або перестає співати й починає говорити; «досягається дуже плавний перехід від розмовної сцени до пісні і навпаки, що сприяє єдності всієї п'єси». (Wichmann, 1991: 177).

У формуванні *італійського оперного* мистецтва співвідношення слова та музики корегувалось зі змістовних та естетичних позицій:

твір структурувався за принципом чергування кантиленних номерів (які згодом розвинулись у масштабні арії) з речитативами (вокалізованими або ні). Сюжетний розвиток концентрувався в основному в речитативах, і вже у XVII столітті склалася традиція, згідно з якою дієве і почуттєве начала розподілились між речитативом (дія) і арією (почуття). В *китайській опері* вокально-словесні переходи є доволі непомітними завдяки особливим вокальним технікам (притаманним певним амплуа), які дозволяли інтонувати текст таким чином, щоб наблизити його до співу, при цьому зберігалась диференціація (іноді ледве помітна) в типі інтонування. До того ж, штучні звуки, якими рясніють вокальні лінії героїв, були наявні і у співі, і у словесних промовах.

З огляду на те, що герої на сцені часто виконують різної складності акробатичні елементи разом зі співом, це потребує високопрофесійної підготовки, і володіння акторами відповідними техніками свідчить про вищий рівень їхньої майстерності. Звідси, актори *китайської опери* мали неабиякий вплив на розвиток жанру. Натомість в *італійській опері* сформувався функціональний комплекс, задіяний у створенні оперної композиції з подальшою її постановкою. Актор в цій ієрархії відігравав далеко не визначальну роль, хоча часто опери і створювалися саме для конкретних співаків. Чітке розподілення функцій між авторами музики і тексту було закладено в саму основу концепції жанру: композитор і автор літературного лібрето (поет-інтерпретатор, який перетворював грецький міф на нову сюжетну композицію італійською мовою, нерідко значно віддаляючись від першоджерела) координували свої дії (радилися, сперечалися тощо) впродовж написання твору.

Професія лібретиста виникла саме через потреби нового жанру. Але його праця з самого початку була жорстко детермінована необхідністю створення саме музичної композиції, і написання поетичного тексту вимагало постійного узгодження з композитором. Теоретик оперної драматургії Дж. Керман вивів алгоритм створення опери, згідно якому саме композитор має пояснити драматургічну думку та донести своє бачення до лібретиста, який, у свою чергу, не вирішує цього завдання на свій розсуд, а підкорює свою роботу волі компози-

тора – «композитор є драматургом» (Kerman, 1956: 267). У Вайсштейн у статті «Лібрето як література» наголошує, що музика відрізняється від словесного тексту своїм темпом, тобто їй не вистачає тієї швидкості, з якою вербальна мова спроможна донести певний сенс, адже його можна вмістити у короткий проміжок часу за рахунок іманентної словесної інформативності. Через це в опері має бути менше словесного навантаження, ніж у відповідному літературному джерелі. На його думку, «повторення часто потрібні, якщо лібретист не залишив достатньо місця для музики. Це різке скорочення кількості тексту в поєднанні з надзвичайно чутливим характером музики вимагає спрощення у характеристиці дій, персонажів, емоцій, виражених в рамках замкнутих музичних “номерів”, що тривають великий відрізок часу, звичай відведений для драматичних подій» (Weisstein, 1961: 19).

В італійській опері актори (співаки) брали участь тільки у сценічному втіленні твору (не беремо до уваги окремі випадки, коли композитори показували написані арії співакам з метою адаптації технічних складнощів до вокальних можливостей конкретного виконавця). В китайській опері майже все залежало від конкретних акторів, майстрів своєї справи, які володіли максимальною кількістю навичок в межах свого амплуа. Подібний «актороцентризм» є традиційною відмінною рисою *китайської опери*.

К. П. Маккерас наголошує, що «головними творцями [китайської опери – *Л. Ц.*] були трупи й актори, а не великі драматурги. Серед перших видатних труп були чотири великі Аньхойські трупи (*Sidahuiban*)» – та наводить приклад видатного виконавця зрілих чоловічих ролей Чена Чанггена (Cheng Changgeng), якого іноді називають “батьком” Пекінської опери (*Jingju*) за його лідерство в інтеграції та розвитку різноманітних музичних і акторських компонентів, які сформували цей жанр. Жанр *Цзінджу* (*Jingju*) став настільки популярним, що у ХХ столітті деякі ентузіасти *сицюй* (*xiqu*) [китайська традиційна музична драма – *Л. Ц.*] вважали його еквівалентом форми театру, «який міг би представляти не лише Пекін, але й увесь Китай» (за Mackerras, 2016: 36).

«Актороцентризм» суттєво відрізняє китайську музично-театральну драматургію від європейської, яка заснована на авторській

ідеї та способах її розвитку. Акцент робиться на досконалості акторських вмінь та видовищному боку вистави. «З боку глядачів театр ніколи не вважався суттєвою трансформацією літературної форми у виконавську. Китайські театральні байдужі до перебігу подій та драматургічних перипетій, які лежать в основі вистави чи виходять за її межі. Глядачі не очікують вирішення філософських чи соціальних питань засобами театральної вистави. Їх не зворушує і не шокує жалість чи страх, і вони не повертаються додому, очищені від свого емоційного та психологічного перевантаження. Єдиний досвід, якого вони шукають у театрі, виключно естетичний: сутністю театру є презентація, а не зміст. Вони зосереджуються головним чином на майстерності актора, виконавській “вартості” п’єси. В їхніх очах актори, які є центром у традиційному китайському театральному комунікаційному процесі, можливо, є ознакою всього театрального твору. Вони є найважливішою частиною живої пекінської опери. Інша незамінна частина відноситься до реципієнта, яким є глядацька аудиторія. По суті, китайський театр живе лише завдяки тісним стосункам між акторами та глядачами» (Zhang, 1987: 105–106).

Створення сюжету китайської опери цілком залежало від світогляду, обізнаності, освіти та інших чеснот конкретних акторів, які впливали на його хід. Відповідно, «вистава поєднувала в собі простоту та чіткість драматичного сюжету з пишністю і точністю традиційних навичок, щоб глядачі могли легко сприймати сюжетну дію. Це дозволяло їм цілком зрозуміти її, не вдаючись до характерних деталей наявних відмінностей, це давало їм змогу оцінювати тільки естетичну красу вистави» (Zhang, 1987: 108). Отже, глядачів турбувала та захоплювала майстерна сценічна гра, вміння акторів передавати всі тонкощі емоційного спектру, але зовсім не вистава як така з її драматургічною цілісністю.

Італійський стиль співу не одразу був сприйнятий китайською публікою і, незважаючи на багаторічний вплив європейської вокальної культури, доволі повільно завойовував національні сцени. Принципові відмінності між театральними, вокальними та іншими традиціями Сходу і Заходу довго заважали взаємній інтеграції. «Одна з причин повільного укорінення європейської опери полягала у склад-

ному сприйнятті її іншої, відмінної від китайської, інтонаційної природи і в захопленні розвитком національного вокального мистецтва» (Сун Яньїн, 2016: 8). У середині ХХ століття (1956) Національний театр опери та балету запровадив традицію взаємодії китайської та європейської моделей театральних постановок. Проте тривалий час європейські спектаклі в основному представляли західні трупи, які гастролювали в Китаї. Китайські артисти в основному були зайняті у традиційних постановках. Глядачів, які звикли до власного мистецтва з усіма його атрибутами, включаючи всі візуально-слухові компоненти, складно було переконати в тому, що європейська опера (головною мірою, італійська) має йти на національних сценах, і китайські актори мають її виконувати. Тому певний період саме китайські вокалісти брали на себе складну відповідальність: вони вчилися за європейськими вокальними методиками, щоб виконувати європейську оперну музику. Результатом стало поєднання національних вокальних прийомів та майстерності з європейською вокальною школою, що дало потужний поштовх у розвитку як національного театру, так і у залученні європейського музичного театру та його інтеграції в національну театральну культуру.

Крім суто театрального дійства, сформувались і традиції відвідування театру, певний тип поведінки, як з боку глядачів, так і з боку акторів. В китайській опері взаємодія автора з публікою є нормою, при цьому вона відбувається не тільки в рамках дійства, а й поза ним. І часто така взаємодія не стосується самої драми. Оскільки публіка звикла приходити на вистави, щоб спеціально побачити майстерність того чи іншого актора, то прагнула й спілкування. Значимо, що подібна традиція є і в європейському театрі, коли публіка відвідує вистави улюбленого актора (співака), але вона інша за суттю. Особистий бенефіс актора в європейській виставі супроводжується подарунками, квітами, оплесками, словами захоплення; в китайській опері це цілком практична річ: наприклад, актори поза виставою на прохання публіки можуть продемонструвати додаткові майстерні трюки, які не входять у конкретну виставу. Взагалі, публіка в китайській опері поводитьсь більш вільно, може відволікатись від вистави на особисті справи, розмови тощо. Отже, культура відвідування те-

атру в Китаї та Європі має дещо спільне, але це окремі типологічні збіги, пов'язані з історією її формування загалом, і слід зазначити, що схожість традицій спостерігається на рівні візуальних і конструктивних чинників, які мають опосередкований стосунок до вистави, таких як екстер'єр, інтер'єр, декор тощо. Наприклад, у ХІХ столітті сформувалась традиція влаштовувати вистави у «Чайна хаусах» – це стосувалось пекінської опери, яка вирізнялась багатством вбрання, пишним декором та інтер'єром і була націлена на заможну публіку, яка, у свою чергу, відвідуючи виставу, паралельно планувала власні справи, і якраз зустрічі у «Чайна-хаусах» ставали культурними, комерційними та іншими соціально значимими подіями. К. Маккерас проводить паралель між виставами в китайських «Чайна-хаусах» та елизаветинським театром з точки зору спільної атрибутики поза виставою, коли публіка збиралась задля розваг та поточних справ (Mackerras, 2009: 29).

Проте елизаветинський театр був «слуховою культурою, глядачі звикли слухати і насолоджувалися словесним мистецтвом. У деяких театрах у виставах виступали постійні трупи музикантів-аматорів або професійні інструменталісти (які грали переважно на духових інструментах). Тексти п'єс, що збереглися, часто надають дуже мало доказів щодо того, яка кількість музики була потрібна: важливі афективні моменти можуть говорити лише про напрям “пісня” без уточнення слів» (Hattaway, 2003: 143). М. Хаттавай наголошує, що елизаветинський театр не був мультифункційним закладом (подібно до «Чайна-хаусів» у Пекіні), а був призначений саме для презентації театрального мистецтва. Якщо порівняти китайський театр та елизаветинський театр ХVІ століття, то можна знайти багато спільного; насамперед, це велика кількість глядачів та гастрономічна складова, про що можна дізнатися зі статті С. Боулза, де йдеться про те, що елизаветинський театр суттєво відрізнявся від сучасного. З трьох тисяч глядачів на галереях стояло близько тисячі відвідувачів. Вистави не мали перерв, а продавці обносили глядачів їжею та напоями. Виступи починалися близько другої години дня і тривали близько двох годин. День і час було обрано таким чином, щоб забезпечити максимум сонячного світла та зробити простір добре освітленим (Bowles, 2007: 64–65).

Якщо подивитись на сучасний китайський театр, то, враховуючи масштаби вистав, можна стверджувати, що тяжіння до великих, навіть гігантських, форм спостерігається як в минулі часи, так і зараз. Ймовірно, проникнення європейської культури в Китай привнесло традицію будівництва великих приміщень. Проте, якщо на Заході доволі швидко відмовились від подібної театральної архітектури, залишивши її іншим розважальним індустріям, то в Китаї, навпаки, сучасна театральна архітектура вирізняється своїми неймовірними масштабами. Наприклад, будівля Великого театру Китаю (Національний центр виконавських мистецтв) розрахована на 5500 глядачів та має три зали: для оперних вистав – на майже 2,5 тис. місць; концертний зал – на більш ніж 2 тис. місць; зал для інших театральних вистав (камерний) – більш ніж на 1000 місць. Загалом територія установи налічує майже 150 тис. кв. метрів.

Досить тривалий період (після проникнення європейської культури) китайська публіка не сприймала твори західного мистецтва, ставилась до них як до екзотики та часто не розуміла їхньої сутності, естетики та цінності загалом. Основною перепоною, зазвичай, була мова, але і зміст театральних творів європейських драматургів, перекладених китайською, не знаходив відгуку в місцевого глядача, незважаючи на досить значну спільність у сюжетах, тематиці, проблематиці. Публіка не розуміла складних ідей, які супроводжувались драматичними подіями або мали трагічний фінал.

«Тектонічний зсув» у розвитку професійного музично-театрального мистецтва відбувся на початку ХХ століття й був пов'язаний з рухом «4 травня». Західноєвропейські стандарти музичної освіти впроваджувались всюди у початкових, середніх та вищих навчальних закладах. «Пісенна культура в той час була досить розвинута через широке залучення хорового співу в освітній процес, у звичайних школах учні обов'язково відвідували хорові класи, і переважна більшість населення володіла ансамблевим (хоровим) співом. Перша половина ХХ століття відзначилась ключовими процесами в розвитку професійної композиції в цілому. Вплив європейської камерно-вокальної [та оперної – Л. Ц.] творчості сприяв підвищенню майстерності китайських композиторів, адже вони у своїх прийомах аранжування

народнописенної творчості спирались на здобутки європейських класиків» (Ян Чжеюй, 2022: 133). Саме на початку минулого століття проникнення західної культури, що розпочалося з окремих культурно-місіонерських осередків, сягнуло нового рівня – національної культурної політики.

Завдяки студентській інтеграції, коли молоде покоління отримало змогу навчатись у вишах Японії, Європи та Америки, сформувалась думка про зміни мистецько-культурної парадигми, яка панувала століттями та еволюціонувала поступово. Сформувалось покоління митців, які вважали, що треба «європеїзувати» національну музичну культуру задля створення універсальної красивої музики. Одним з перших провідників цієї ідеї був музичний видавець Фей Ші (Fei Shi) (1884–1959), автор статті «Розмова про реформу китайської музики»¹, в якій він нищівно критикує традиційну музику, вважаючи, що вона не прогресує. Як зазначає Пан Фень, теорія Фей Ші «була запропонована в китайській музичній індустрії на початку 20 століття як “тотальна вестернізація”. Стиль і формулювання в його статтях, що принижували старовинну китайську музику та вихваляли японську та західну, були дуже інтенсивними, що характеризувало типові дебати всієї школи вестернізації того часу. “Належність до меншості, а не до більшості”. Він критикував феодальну ієрархію Китаю з “трьох, шести, дев’яти” і вважав, що музика має належати масам. Тому він виступає за розробку західних інструментів, які “прості, але не прості”, тобто мають зовнішній вигляд складний, але техніка гри проста, і люди теж розуміють їхній звук з глибоким відтінком. Західна музика має позитивний дух. Західна музика може змінити характер людини» (Пан Фень, 2022: 67²). Звісно ж, такий радикальний підхід розділяли не всі митці, але приклад діяльності Фей Ші демонструє

¹ Фрагмент статті в англійському перекладі Хан Мея (Han Mei) доступний українському читачеві у книзі Энн Л. Сільверберг «Сучасна історія китайського гучжена» (Silverberg, 2023: 46). (Гучжен, гуджен, чжен – традиційний китайський музичний інструмент роду цитр).

² В статті Пан Феня наведено автором ім'я Fen Shi вочевидь помилково транслітерується українською як «Чень Ши» (Пан Фень, 2022: 66–67).

процеси, які пронизали китайське суспільство. Вже в першій половині ХХ століття так звана «вестернізація» набула масштабів, які дозволили говорити про справжні та глибокі інтеграційні процеси між Китаєм та Заходом.

Точкою відліку в інтеграції східної та західної традицій музичного театру прийнято вважати створення першої китайської національної опери «Сива дівчина» авторським колективом композиторів і драматургів Академії вишуканих мистецтв імені Лу Сіня в Шеньяні (одного з перших провідних мистецьких закладів Китаю), до якого входили Ма Ке, Чжан Лу, Цюй Вей, Хуань Чжи, Сян Оу, Чен Цзи, Лю Цзи, Лю Чі, Хе Цзінчжи та Дін І. Таким чином, з'явився новий музично-театральний жанр *ян-бан-ши* (*yangbanxi*), назва якого походить від назви регіону Яньбань провінції Шенсі, звідки автори запозичили декілька народних пісень та балад. Опера рясніє народними мелодіями, які були знайомі китайській публіці. Саме вони складають музичні характеристики основних героїв, виконуючи роль лейтмотивів. Крім того, у творі зустрічаються декламації зі співом, характерні для традиційної китайської опери. З народних мелодій, які використані в «Сивій дівчині» («Біловолоса дівчина»), треба виділити пісню провінції Хебей «Маленька капуста», «Завиває північний вітер», «Вчора пізно батько вернувся». Як зазначає Я. Ладден, автори уникали збігів з традиційною оперою й тяжіли до західної оперної моделі. Разом з традиційним китайським співом, в «Сивій дівчині» використовуються класичні західноєвропейські форми, такі як дуети, хор, увертюра, оркестрові інтерлюдії. Оркестровий склад комбінує традиційні та європейські інструменти (Ludden, 2013: 106).

Створення нової китайської опери *ян-бан-ши* мало соціально-політичний контекст, на якому наголошує Л. О. Брайант: «“Антологія нової пісні”, яка складається з більш ніж 500 революційних пісень, і зразкові революційні *ян-бан-ши* стали потужними каналами політичної пропаганди» (Bryant, 2004: 3). Автор одного з перших китайських дисертаційних досліджень Гуан Лу (Lu, 1997) є прямим свідком того, як формувалась та розвивалась *ян-бан-ши*, будучи виконавцем композицій цього жанру впродовж своєї оркестрової кар'єри, а його дисертація охоплює історію розвитку китайської опери від традицій-

ної до нової, від 500 року до н. е. до кінця XX століття. Культурна революція Мао на певний час спричинила руйнацію та розрив зв'язків з традицією та появу нового революційного мистецтва. Американські вчені Р. Макфаркуар і М. Шенхальс у книзі «Остання революція Мао» (MacFarquhar, Schoenhals, 2006) розкривають її причини та методи генсека КПК, в жахливих подробицях описуючи його дії. Нові мистецькі жанри (зокрема *ян-бан-ши*) буквально нав'язувались композиторам та виконавцям, що створювало багато перешкод на шляху сценічної реалізації творчих задумів.

Основною проблемою був процес постановки та пошук виконавців. Автори синтезували декілька стилів: китайської народної музики, китайської опери та європейського бельканто. На жаль, національна вокальна школа не була готова до виконання такого завдання, і автори шукали тих артистів, які були в змозі опанувати цей матеріал. Оскільки китайські співаки спирались на власну вокальну школу, яка сходить до традицій національного професійного музичного театру (китайської опери), то їм треба було кардинально міняти не тільки техніку співу, але й, певним чином, власний світогляд. Поступово виник вокальний стиль так званого «китайського бельканто», різні аспекти якого висвітлює в дисертаційному дослідженні Ден Кайюань (2018: 62): «Різниця фонетичних особливостей китайського та італійського голосів спонукає сучасних китайських вокалістів шукати точки дотику і компроміси в нових виконавських прийомах». Проте поєднання східних та західних вокальних технік було добре сприйнято публікою, оскільки, поруч із незвичними, вона почула знайомі мелодії та манеру виконання.

Створена навесні 1945 року, опера «Сива дівчина» швидко набула популярності, була адаптована для балету та китайської опери, а у 1950 році була втілена на екрані режисерами Шуй Хуа і Ван Бінем як однойменний художній фільм. Незважаючи на те, що опера є першим завершеним зразком нової китайської (академічної) опери, у періодизації китайського оперного мистецтва XX століття вона належить до другого етапу, якому передував період інтеграції східної та західної вокальної традицій. Лі Мін у дисертаційному дослідженні «Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень» відзна-

чає три основних його етапи від початку ХХ століття до сьогодення: 1) доба зародження та початкового розвитку, яка охоплює період до середини 30 років ХХ століття; 2) доба жанрового формування, яка містить два періоди: а) воєнний період розвитку китайського музичного театру (1937–1949), вершиною якого є поява першої національної опери «Сива дівчина», та б) період її першого розквіту (1949–1966); 3) доба відродження та нового розквіту, позначена синтезом європейської та національної оперних традицій (за Лі Мін, 2019: 132–133), яка, на нашу думку, теж містить два періоди, що визначаються дисертантом як: «а) період активної вестернізації (1980–1990-ті роки) та б) період сучасної глобалізації (2000–2010-ті), якому притаманне вільне застосування багатоманітних жанрових традицій, що існують у світовому просторі оперного мистецтва» (там само).

Висновки.

Отже, остаточне сприйняття китайською публікою музично-театральних творів відбулось не одразу, а пройшло певний еволюційний шлях, на якому глядачів поступово привчали до нового мистецтва, адаптуючи його до традиційних театральних форм. Китайська опера в європейському розумінні стала «інтеграційним» жанром, який можна було представити і як західну оперу, і як китайську традиційну оперу, і створити екранний варіант, міксуючи різні жанрові типи. Сьогоднішня оперна творчість в Китаї продовжує закладену в середині ХХ століття тенденцію до поєднання театральних традицій. Сучасна китайська опера західного типу (*ян-бан-ши*) рясніє традиційними театральними елементами: яскравий грим, незвичайний одяг, елементи циркової акробатики та національних бойових мистецтв. Ця видовищність вплинула й на постановки світової оперної класики, які також вирізняються яскравим інтер'єром, декором, костюмами, гримом, тобто візуальна складова, яка традиційно компенсувала змістовну, для китайського глядача залишається дуже важливою і часто є критерієм якості театральної вистави загалом. За роки, що минули від появи першої національної опери західного типу, китайські співаки опанували різні класичні вокальні стилі: італійське бельканто, традиційний китайський спів, китайське бельканто, і зараз представляють вже власну національну вокальну школу на світових сценах.

Наведені вище результати дослідження відкривають можливість **подальших наукових розвідок** у царині музичного театру у вокально-виконавському, драматургічному, стилістико-інтонаційному та інших аспектах. Розуміння історичної типології у розвитку оперно-сценічного мистецтва в Європі (західна традиція) і Китаї (східна) дає змогу кристалізувати та відокремити іманентні та запозичені риси, що в цілому створюють сучасне оперно-виконавське мистецтво Китаю.

ЛІТЕРАТУРА

- Ден Кайюань (2018). *Камерно-вокальна мініатюра у творчості китайських композиторів 1980–90-х років: жанрова стилістика*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Лі Мін (2019). *Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємодображень* (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Пан Фень (2022). Вплив західних музичних ідей на світогляд китайських музикантів. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 53 (2), 64–71.
- Сун Яньін (2016). *Інтеграція європейських традицій співу в вокальну школу Китаю*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Ян Чжеюй (2022). Формування та розвиток жанру інструментального концерту для дерев'яних духових інструментів в китайській музиці. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 53 (2), 132–137.
- Bowles, S. (2007). Shakespeare's Elizabethan Audience. *Amalgam*, 2, 61–66, <https://www.yumpu.com/en/document/read/23193993/shakespeares-elizabethan-audience>
- Bryant, Lei Ouyang (2004). *"New Songs of the Battlefield": Songs and Memories of the Chinese Cultural Revolution*. (PhD Diss.). University of Pittsburgh. Pittsburgh, PA, USA (Unpublished), <http://d-scholarship.pitt.edu/7784/>
- Hattaway, M. (2003). *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Kerman, J. (1956). *Opera as drama*. New York: Alfred A. Knopf.
- Lu, Guang. (1997). *Modern Revolutionary Beijing Opera: Context, Contents, and Conflicts*. (PhD diss.). Kent State University. Kent, OH.

- Ludden, Ya. (2013). *China's Musical Revolution: from Beijing Opera to Yangbanxi*. (PhD diss.). University of Kentucky. Lexington, Kentucky, https://uknowledge.uky.edu/music_etds/19
- MacFarquhar, R., Schoenhals, M. (2006). *Mao's Last Revolution*. Cambridge: Harvard University Press.
- Mackerras, C. P. (2009). Chinese and Western drama traditions: A comparative perspective. In Gladston P. (ed.). *China and other spaces*, pp. 21–34. Nottingham, England: Critical, Cultural and Communications Press.
- Mackerras, C. P. (2016). Traditional Chinese theatre. In Siyuan Liu (ed.). *Routledge Handbook of Asian Theatre*, pp. 31–50. Abingdon, UK: Routledge, <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315641058.ch2>
- Silverberg, Ann L. (2023). *A Contemporary History of the Chinese Zheng*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Weisstein, U. (1961). The Libretto as Literature. *Books Abroad: An International Literary Quarterly*, 35 (1), 16–22. URL: <http://www.jstor.org/stable/40115290>
- Wichmann, E. (1991). *Listening to Theatre: the Aural Dimension of Beijing Opera*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Zhang, Ning (1987). *A Semiotic Study in the Chinese Theater*. (M. Phil. thesis). The Chinese University of Hong Kong. Hong Kong.

REFERENCES

- Bowles, S. (2007). Shakespeare's Elizabethan Audience. *Amalgam*, 2, 61–66, <https://www.yumpu.com/en/document/read/23193993/shakespeares-elizabethan-audience> [in English].
- Bryant, Lei Ouyang (2004) “*New Songs of the Battlefield*”: *Songs and Memories of the Chinese Cultural Revolution*. (PhD Diss.). University of Pittsburgh. Pittsburgh, PA, USA (Unpublished), <http://d-scholarship.pitt.edu/7784/> [in English].
- Deng Kaiyuan (2018). *Chamber-vocal miniature in the works of Chinese composers of the 1980s and 1990s: genre stylistics*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Hattaway, M. (2003). *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Oxford: Blackwell Publishing [in English].
- Kerman, J. (1956). *Opera as drama*. New York: Alfred A. Knopf [in English].
- Li Ming (2019). *Opera art of China and Europe in the context of mutual*

- representations*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Lu, Guang. (1997). *Modern Revolutionary Beijing Opera: Context, Contents, and Conflicts*. (PhD diss.). Kent State University. Kent, OH [in English].
- Ludden, Ya. (2013). *China's Musical Revolution: from Beijing Opera to Yangbanxi*. (PhD diss.). University of Kentucky. Lexington, Kentucky, https://uknowledge.uky.edu/music_etds/19 [in English].
- MacFarquhar, R., Schoenhals, M. (2006). *Mao's Last Revolution*. Cambridge: Harvard University Press [in English].
- Mackerras, C. P. (2009) Chinese and Western drama traditions: A comparative perspective. In Gladston P. (ed.). *China and other spaces*, pp. 21–34. Nottingham, England: Critical, Cultural and Communications Press [in English].
- Mackerras, C. P. (2016). Traditional Chinese theatre. In Siyuan Liu (ed.). *Routledge Handbook of Asian Theatre*, pp. 31–50. Abingdon, UK: Routledge, <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315641058.ch2> [in English].
- Pan Feng (2022). The Influence of Western Musical Ideas on the Worldview of Chinese Musicians. *Humanities Science Current Issues*, 53 (2), 64–71 [in Ukrainian].
- Silverberg, Ann L. (2023). *A Contemporary History of the Chinese Zheng*. Hong Kong: Hong Kong University Press [in English].
- Song Yanying. *European singing traditions integration into the vocal school of China*. (Extended abstract of PhD diss.). Lviv M. V. Lysenko National Musical Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Weisstein, U. (1961). The Libretto as Literature. *Books Abroad: An International Literary Quarterly*, 35 (1), 16–22. URL: <http://www.jstor.org/stable/40115290> [in English].
- Wichmann, E. (1991). *Listening to Theatre: the Aural Dimension of Beijing Opera*. Honolulu: University of Hawai'i Press [in English].
- Yan Zheu (2022). The formation and development of the genre of the instrumental concert for woodwind instruments in the Chinese music. *Humanities Science Current Issues*, 53 (2), 132–137 [in Ukrainian].
- Zhang, Ning (1987). *A Semiotic Study in the Chinese Theater*. (M. Phil. thesis). The Chinese University of Hong Kong. Hong Kong [in English].

Li Qiang

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy
postgraduate student
e-mail: cnina_music@ukr.net
ORCID iD: 0009-0001-8671-6768

Peculiarities of the mutual influence of Italian and Chinese musical theater tradition in historical development

Statement of the problem.

Modern opera performance art in China is closely related to the national theater tradition, which has a thousand-year history. Despite the fact that Italian (and generally European) musical and dramatic art has been known in China for more than a few century, the public did not perceive it for a long time due to significant differences in many aspects: from stage dramaturgy, vocal roles to behavioral norms in the theater institutions. This study draws historical parallels between Italian opera and national Chinese music-theatre art and examines attempts to adapt Italian vocal art to Chinese.

Objectives, methods, novelty of the research.

In this investigation, we tried to find common and distinctive features in Italian and Chinese musical theater by comparison, as well as to identify the factors that influence the perception of the theater work by the Chinese public. The scientific novelty of the study lies in the fact that for the first time the path taken to adapt Italian vocal art to the Chinese language, the national musical theater and its audience is analyzed, and the role of tradition in this process. The main research method is comparative, with the help of which the common and distinctive features of Chinese and Italian musical theater are revealed; methods of historical musicology and cultural studies were also used.

Research results.

The development of Italian and Chinese musical theater in certain historical periods took place in parallel, so they have a number of similar typological features. Both Chinese and Italian theaters synthesize different types of art: singing, ballet, visual series (decoration, costumes), dramatic action. At the same time, they are fundamentally different manifestations of theatrical art. In Chinese

opera, the visual component is of great importance – costumes, make-up, decor, etc., and the content and plot vicissitudes are deliberately simplified so that the audience is not distracted, but can enjoy the spectacle. The difference of Chinese opera is circus art: the actors had to have acrobatic and fighting skills and impress the audience with them. In Italian opera at the stage of its formation, the visual series was given great importance, but due to the fact that the authors of the first opera models (Florentines) considered as a model the Greek drama with its idea of moral improvement through catharsis, its dramaturgy is radically different from that of the Chinese theater; therefore, tragedies and dramas were not perceived by the Chinese audience who went to the theater to be entertained and enjoy the skill of the actors.

For quite a long period after the penetration of European culture, the Chinese public did not perceive works of Western art, treated them as exotic and often did not understand their essence, aesthetics and value in general. The main obstacle was usually the language, but also the content of the theatrical works of European playwrights, translated into Chinese, did not find a response in the audience, despite the rather significant commonality in plots, themes, and issues. The public did not understand complex ideas that were accompanied by dramatic events or had a tragic ending.

Conclusion.

Italian and Chinese opera have many common features, but differ in their basis, and the Chinese audience did not perceive Western art for so long because of the fundamental difference in the approach to the visual and content aspects. The originality of Chinese theater drama consists in maximum visualization, which distinguishes it from European drama, in which the content is the basis of the work.

The formation of modern opera performing art in China took place in the middle of the 20th century, and this process has a distinctive feature: modern national opera in European traditions was created in order to interest the Chinese public, to draw their attention to the new art. The first example of such an opera (yangban xi) – “The White-Haired Girl” (1945), created by the team of authors of the Academy of Fine Arts named after Lu Xin, became popular among the Chinese, which confirmed the correctness of the creative approach that combined European forms and Chinese performance traditions. In addition, the work was adapted for plastic (ballet), screen and traditional theater (xiqu) arts.

The appearance of such productions contributed to the fact that the public gradually got used to European opera, and today Chinese opera art is widely represented on the national and world stages. In the years since the appearance of the first Western-style national opera, Chinese singers have mastered various classical vocal styles: Italian bel canto, traditional Chinese singing, Chinese bel canto, and now represent their own national vocal school on world stages.

Keywords: *xìqǔ; drama per musica; commedia per musica; Chinese opera; public; vocal style; dramaturgy.*

Стаття надійшла до редакції 1 червня 2023 року