

в єдине ціле. Тож втілення певного художнього образу, або смислу у музичному мистецтві відбувається саме у площині музично-образного мислення, де відбувається симбіотичне поєднання образу з відповідними музично-виражальними засобами.

Оже, коли ми говоримо про музичне мислення ми маємо на увазі саме музично-образне мислення, як частину художньо-образного мислення з його проявом у музичному матеріалі.

Література:

1. Медушевський В. Музичне мислення і логос життя. *Музичне мислення: сутність, категорії, аспекти дослідження: зб. ст.* Київ: Музична Україна, 1989. С. 18–27.
2. Мозгальова Н. Формування музичного мислення майбутнього вчителя музики в процесі інструментальної підготовки: дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теорія та методика навчання музики та музичного виховання». Київ, 2002. 200с.
3. Корженевський А. До питання про специфіку мислення музиканта-виконавця. *Питання фортепіанної педагогіки та виконавства.* Київ: Музична Україна, 1981. С. 29–40.

УДК 782(510+450)

Лі Цян

(Львів, Україна – Китай)

КИТАЙСЬКИЙ ТА ІТАЛІЙСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ТЕАТР: СПІЛЬНІ ТА ВІДМІННІ РИСИ

Традиції професійного музичного театру Китаю та Європи, в першу чергу, оперного, мають принципові відмінності за походженням, змістом, способом сценічного втілення, вокальними амплуа та майстерністю, візуальним оформленням сценічного простору тощо. Це різний тип мистецького синтезу: якщо винахідники флорентійської *drama per musica* прагнули відродити принципи класичного античного театру, то китайська опера, яка зародилась у надрах національного фольклору та сформувалась як усталена мистецька форма, не зазнавала впродовж

своїєї історії кардинальних змін, переформатування або кризи виражальних засобів. Розвиток *китайської опери* – це еволюційний шлях від низького жанру для простолюдинів до привілейованого мистецтва для імператора та знаті.

Італійська (і загалом, європейська) опера виникла в інтелектуальному середовищі митців, фінансистів, меценатів та науковців, вона задовольняла культурно-розважальні потреби еліти. Я. Пері та О. Ренуччині ставили за мету підпорядкувати музику слову, згідно давньогрецької драми. Співвідношення вокального й словесного елементів в китайській опері Е. Віхман описує, як усталені форми: пісня з музикою, декламація вірша, діалог у прозі, вокалізація плачу, сміху і кашлю тощо [3, 177].

Однак слід зауважити, що генеза італійської опери вбирає в себе і багатовікові народні традиції, в першу чергу, народної комедії масок *дель арте* (*commedia dell'arte*). Можна знайти багато спільних рис між італійською дель арте та китайською народною оперою. Перш за все, це персонажі та їх амплуа, але якщо в італійській комедії персонажі були пародіями на типових представників суспільства, то персонажі китайської опери, з однієї сторони, узагальнювали найбільш розповсюджені характери людей, а з іншої, були доволі чітко розмежовані за шкалою «негатив-позитив». Видовищність вистави завжди переважала над змістом, який, у свою чергу, повинен був бути простим і зрозумілим, щоб глядач не зважав на те, що відбувається на сцені та яким способом це відбувається. Більш того, глядачі могли вільно пересуватись та спілкуватись (зокрема, з акторами) [4, 105–106].

Основні персонажі китайської опери – *шен* (*sheng*, чоловіча роль), *дан* (*dan*, жіноча роль), *цзин* (*jing*, розфарбоване обличчя, як правило, чоловіча роль), *чоу* (*chou*, чоловіча комічна роль) – мали внутрішню диференціацію, яка залежала від типу вистави (світської чи військової), вони відрізнялися між собою також типом костюмів, гримом та ін. Персонажі ж італійської народної комедії були карикатурами на типові персонажі, які завжди можна було зустріти в різних містах країни: *Панталоне* (*Pantalone*, скупий купець, який мав бути навмисно серйозним), *Доктор* (*Docttore*, шарлатан), *Бригелла* (*Brighella*, кмітливий та розумний слуга), *Арлекін* (*Arlecchino*, недолугий, простодушний слу-

га), *Коломбіна* (*Colombina*, хитра і весела служниця). В обох випадках актори мали низьке соціальне походження, незважаючи на їх персональні характеристики (негативні чи позитивні). Ставлення суспільства до акторів було тенденційним, на що вказує К. П. Маккеррас: «І в Китаї, і на Заході актори, як правило, займають низький соціальний статус. В обох цивілізаціях актори вважалися мандрівниками без постійної адреси, які вели надто вільне життя... Їх часто ... вважали аморальними та безсоромними, що збивають людей, особливо молодь» [1, 31].

Основним об'єднуючим фактором між китайською оперою та італійською дель арте було низьке соціальне походження цих жанрів. Проте китайська опера формувалась багато століть, вона зазнавала занепаду та розквіту, еволюціонувала, мала близько 300 регіональних різновидів: «Більшість таких вистав виникли, як невеликі народні театри в сільській місцевості, але чимало з них переросли у масштабні міські жанри, які стали добре відомі в усьому Китаї. Вони відрізняються своїм діалектом, музикою, інструментами та іншими способами, але історії, як правило, дуже схожі, і є певна послідовність у їхніх стилях гри та костюмах» [2, 33]. Італійська комедія існувала впродовж двох з половиною століть, хоч і виникла на базі середньовічного народного майданного театру, але вирізнялась іншим змістом та персонажами. Італійські комедії мали «живе» та лялькове втілення, тому маска була обов'язковим атрибутом костюмів персонажів (за деякими винятками), щоб досягнути максимальної схожості до знайомих образів. В китайській опері маску використовував персонаж *цзин*, інші мали яскравий акцентований макіяж.

Італійська дель арте суттєво вплинула на формування професійного музичного театру, її образи часто можна було зустріти в музичних комедіях XVII ст. (*commedia per musica, pastorale*) і пізніше, в комічній опері XVIII ст. Дель арте існувала паралельно з новими жанрами лише до кінця XVIII ст., вочевидь, вичерпавши актуальні теми. Китайська опера існує і розвивається й донині, вона є цінним культурним надбанням і з 2010 р. входить до списку нематеріального культурного надбання ЮНЕСКО. В історії Китаю XX ст., коли відбулись тектонічні соціально-політичні зсуви, китайська опера на певний час віддала

першість іншим жанрам, пов'язаним із впливом провідної ідеології у КНР, але зберегла свої традиційні форми й досі є одним з найцінніших артефактів.

Література:

1. Mackerras C. Chinese and Western Drama Traditions: A Comparative Perspective. *China and Other Spaces*. Danvers: CCC Press, 2009. Pp. 21–34.
2. Mackerras C. Traditional Chinese theatre. *Routledge Handbook of Asian Theatre*. London and New York: Routledge, 2016. Pp. 31–50.
3. Wichmann E. Listening to Theatre: The Aural Dimension of Beijing Opera. Honolulu : UH Press, 1991. 342 p.
4. Zhang Ning A Semiotic Study in the Chinese Theater. MPhil. The Chinese University of Hong Kong. 1987. 155 p.

УДК 784.9:78.071.2(477)

Мяо ЧЖАН

(Івано-Франківськ, Україна)

МЕТОДИКА НАВЧАННЯ СОЛЬНОГО СПІВУ ВАЛЕНТИНИ АНТОНЮК НА ЗАСАДАХ ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЇ

Сучасні методики навчання співу окрім етнічних традицій та авторських підходів мають також вагомі наукові принципи, які застосовуються у пошуку нових експериментальних концепцій. Серед них – лінгвокультурологія. Це відносно нова галузь знань на перетині культурології, мовознавства, країнознавства, психолінгвістики [3, 17–18]. Використання лінгвокультурологічних аспектів у методиках співу зумовлюється процесами глобалізації, академічною мобільністю як здобувачів освіти, так і викладачів. Лінгвокультурологія також є важливою складовою аналізу процесів міжкультурної комунікації. Дослідники застосовують теорію лінгвокультурології не лише для швидкого освоєння методики співу, але й спрямовуючи її на практичні, чітко орієнтовані цілі постановки, дихання, фразування, інтерпретації тощо. Серед них, зокрема, слід виділити методику соль-