

ОЛЕКСАНДРА ВИСТАВКІНА

**ПІВНІЧНОНІМЕЦЬКИЙ ЗИНГШПІЛЬ:
ДИНАМІКА РОЗВИТКУ ЖАНРУ
(1752–1780-ТІ РОКИ)**

Однією з провідних тенденцій сучасних наукових пошуків є звернення до проблеми концептуального переосмислення ролі та значення так званих «периферійних» жанрів у динаміці культури. За думкою Ю. М. Лотмана, «<...> периферійні жанри у мистецтві революційніші, ніж ті, що перебувають у центрі культури, мають найбільш високий престиж та сприймаються сучасниками як мистецтво *par excellence*. Бурхлива семіотична діяльність, стимульована подібною ситуацією, призводить до прискороного «визрівання» периферійних центрів та до вироблення ними своїх метаописів, які можуть, своєю чергою, виступити як претенденти на універсальну структуру метаопису для всієї семіосфери. Історія культури дає багато прикладів подібної конкуренції <...> парадигму конкуруючих систем»¹. Один з таких прикладів в музичному контексті репрезентує оперна ситуація в Німеччині другої половини XVIII ст.

Згідно з висловлюваннями англійського музикознавця Е. Й. Дента, «протягом XVIII ст. опера в Німеччині – незалежно від того, чи то в Гамбурзі чи у Відні – мала на увазі французьку або італійську оперу»². Та якщо пріоритети австро-німецької оперної культури репрезентувала

¹ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семіосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – С. 179 – 180.

² Dent E. J. The rise of romantic opera / Edward J. Dent. – Cambridge University Press, 1976. – P. 3.

італійська опера, німецький зингшпіль виступив як національна опозиція канонізованим жанровим моделям *seria* та *buffa*. Уникнувши стилістичної залежності від доміантних стандартів, зингшпіль, на кшталт французької *opéra-comique*, взяв на себе функцію універсального жанру, ідейним акцентом якого стало осмислення всіх проблем, актуальних для нації. Однак у музикознавчому тезаурусі зингшпіль досі залишається маргінесом дослідницьких зацікавлень. Якщо зингшпільна лакуна в оперно-історичному процесі заповнюється західноєвропейською науковою думкою¹, то у виданнях українською та російською мовами зингшпіль фігурує лише у роботах, присвячених В. А. Моцарту. Німецький музикознавець Г. Аберт розглядає історію зингшпіля у монографії «В. А. Моцарт», російська дослідниця О. Чорна залучає інформацію про зингшпіль до контексту віденської культури та її кореляції з моцартівським театром. Зингшпіль згадано у дослідженнях панорамно-історичного плану (наприклад, Т. Ліванової), однак загалом його характеристика представлена як енциклопедична довідка. Актуальність звернення до обраної теми зумовлена активізацією наукових тенденцій переосмислення усталених концепцій історії опери й відсутністю спеціального музикознавчого дослідження німецького зингшпіля. Мета статті – представити динаміку північнонімецького зингшпіля і здійснити огляд сюжетів, утілених його засобами, в аспекті потенційної перспективи рухливості жанру до німецької романтичної опери.

¹ Найбільш значна робота належить англійському дослідникові Т. Бауману: Bauman T. North German Opera in the Age of Goethe / T. Bauman. – Cambridge, 1985. – 444 p. Цікавий екскурс у історію жанру представлений П. Брансcombeм: Branscombe P. Singspiel / P. Branscombe // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – V. 13. – Grove, 1995. – P. 585 – 589.

Німецький зингшпіль у відповідності з етимологічною генезою *Singspiel* – «гри зі співом» («співаної гри») – мав різних попередників, сягаючи джерелами у середньовічні містерії, народні вистави та драматичний театр. У жанровому визначенні північнонімецького зингшпіля як музичної комедії важливу роль зіграли *comédie mêlée d'ariettes* (дослівно: зіткнення комедії з арієтами) – «комедії у міксті з невеликими піснями та дуже близькі за настроєм до англійської баладної опери»¹, що стали прямою предтечею французької *opéra-comique*. Другий стимул до розвитку зингшпіля, як відомо, був даний англійським театром. Прем'єра у 1728 р. баладної «Опери жебраків» Дж. Гея та Дж. Пепуша отримала жвавий резонанс як у Англії, так і на континенті. Фактично, англійська баладна опера запропонувала німецькому зингшпілеві перший взірець жанру, що вільно адаптується на рівнях сюжетної інтриги і музичної драматургії. «Опера жебраків», за висловленням Г. Аберта, «змістовно – продукт національної протидії італійській опері та водночас палка сатира», композиційно – «суміш розмовного діалогу та улюблених народних мелодій»². Специфіка оперної ситуації у Німеччині безпосередньо сприяла блискавичному виникненню німецьких аналогів ультрадемократичного англійського оригіналу. Одну з варіацій на «Оперу жебраків» ірландського драматурга Чарльза Коффі – «Диявол платить, або Бабські метаморфози» – п'єсу з популярними мелодіями, що йшла у британській столиці з 1733 р., – переклав німецькою пруський посол у Лондоні, відомий знавець У. Шекспіра Каспар Вільгельм фон Борк. Його німецькомовна версія –

¹ Dent E. J. The rise of romantic opera / Edward J. Dent. – Cambridge University Press, 1976. – P. 52.

² Аберт Г. В. А. Моцарт : в 2 ч., 4 кн. / Г. Аберт. – М. : Музыка, 1980. – Ч. 1, кн. 2. – С. 411.

«Чорт на свободі, або Зачаровані жінки» з оригінальними англійськими мелодіями була представлена трупю Йоганна Фрідріха Шенемана у 1743 р. у Берліні. Берлінська інтерпретація англійської комедії зацікавила трупу Генріха Готфріда Коха: за її ініціативою 6 жовтня 1752 р. у Лепцигу була представлена знов-таки оновлена постановка п'єси, цього разу з літературним текстом поета Крістіана Фелікса Вейссе¹ та музикою концертмейстера трупи Йоганна Штандфусса, який ввів до спектаклю популярні німецькі пісні. Приголомшливий успіх цієї вистави визначив народження нового німецького типу комічної опери з розмовними діалогами – зингшпіля, що одразу ж інспірував полеміку поглядів. Якщо театральний критик Йоганн Кристоф Готшед очолив памфлетну баталію, заперечуючи позбавлену естетичного смаку природу зингшпіля, то знаний драматург і теоретик мистецтва Готхольд Ефраїм Лессінг позиціонував зингшпіль у мейнстрімі просвітницької естетики – як живу національну опозицію класицистичним канонам.

У 1759 р. Г. Г. Кох та Й. К. Штандфусс адаптували до зингшпільних умов другу частину комічної діалогії Ч. Коффі у німецькому перекладі К. Ф. Вейссе, показавши в Любеку зингшпіль «Веселий чоботар»². Третій зингшпіль із музикою

¹ «Чорт на свободі, або Зачаровані жінки»: Цекель, брутальний чоботар та пияк, ображає свою жінку Лене, між тим як у аристократичному будинку сварлива фрау Ліберайх панує над своїм чемним чоловіком. Фрау Ліберайх вказує на двері Мікроскопу – чарівнику, який знаходить гостину у Лене. Щоб віддячити жінкам, як вони на те заслуговують, Мікроскоп робить з ними метаморфозу. Лене опиняється в будинку Ліберайх, в той час як фрау Ліберайх намагається чинити опір чоботареві. Урешті-решт, чарівник зупиняє чаклунство. Тим часом, фрау Ліберайх значно змінилася на краще, та й Цекель відтепер відмовляється пиячити.

² «Веселий чоботар»: Подружжя Ліберайх хочуть вилікувати Цекеля від його колишньої вади – пияцтва. Під втручанням магії герр

Й. К. Штандфусса, «Гордовитий селянин Йохем Требс», у тому ж 1759 р. був поставлений у Гамбурзі. П. Бранскомб підкреслює значущість прем'єр перших зингшпілів у північнонімецьких містах, відкритих для англійських культурних впливів у Німеччині. Незважаючи на зовнішню невибагливість нового жанру, фактично – музично-драматичного спектаклю, К. Ф. Вейссе та Й. К. Штандфусс виробили типологію німецького зингшпіля: «розмовний діалог для розвитку дії та прості, народнопісенні форми для музичних номерів, з урахуванням необхідності вираження характеру та ситуації»¹. Стилістичну залежність зингшпіля від драматичного театру визначив склад його виконавців – талановитих драматичних акторів, які володіли голосами. Аналогічна виконавська ситуація, як відомо, була притаманна вихідним зразкам як італійської *buffa*, так і французької *opéra-comique*. Музичну простоту раннього зингшпіля пояснює факт відсутності професійних виконавців, оскільки, як пише П. Бранскомб, «оркестр навіть невеличкого розміру та відповідно репертуар великомасштабних робіт були поза досяжністю майже всіх труп»².

Наступний етап адаптації інонаціональних моделей, що стабілізував ідентифікацію німецького зингшпіля як музично-театрального жанру, пов'язаний з тандемом К. Ф. Вейссе – Й. А. Хіллер. Вояж К. Ф. Вейссе до Парижа (1759–1760-ті роки) приніс у Лейпциг новий орієнтир: фран-

Ліберайх хазяйнує в будинку чоботаря. Лене впізнає його та твердо відмовляє спробам Ліберайха звабити її. У Цекеля реванш, адже він також потерпає невдачу: відмовляючи йому, фрау Ліберайх кокетує з двома іншими. Ревнощі чоботаря розпалюються все більше, але все відкривається і він обіцяє виправитися.

¹ Аберт Г. В. А. Моцарт : в 2 ч., 4 кн. / Г. Аберт. – М. : Музыка, 1980. – Ч. 1, кн. 2. – С. 412.

² Branscombe P. Singspiel / P. Branscombe // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – V. 13. – Grove, 1995. – P. 586.

цюзьку *opéra-comique*. У 1766 р. «Чорт на свободі» був знову реінкарнований, цього разу за французькою моделлю із значним посиленням музичної сторони при збереженому розмовному діалозі. Експериментуючи в оновленні музики «Зачарованих жінок», які отримали жанрове визначення «комічної опери у 3-х актах», композитор Йоганн Адам Хіллер представив 36 музичних номерів, не відмовляючись від тих 12-ти, що належали Й. К. Штандфуссові. За аналогією із «Зачарованими жінками» Й. А. Хіллер опрацював і «Веселого чоботаря»: 32 номери із 39 були перенесені від партитури Й. К. Штандфусса. У тому ж 1766 р. засобами зингшпіля Й. А. Хіллер інтерпретував казковий сюжет Д. Шиблера «Лізуарт і Даріолетта, або Питання і відповідь», названий поетом «романтичним», адже сюжет склали пригоди рицаря. Текст Д. Шиблера був написаний за зразком Ш. С. Фавара «Фея Юржель, або Що подобається дамам». Французький оригінал відкривав привабливу перспективу для оперних втілень: «Фавар зумів винайти у «Феї Юржелі» казково-авантюрний фабульний стрижень, який дав змогу більш-менш ладно переплести коло нього пікантну галантність з моралізуванням, мріяння про справедливого монарха із подихами співчуття з приводу зникнення справжньої любові та водночас із легкою усмішкою над старомодним рицарством»¹. Як відомо, у 1765 р. «Фея Юржель» була вдало інтерпретована Е. Дуні у чотириактній комічній опері – звичайно ж, Й. А. Хіллер був з нею знайомий. За Г. Абертом, Й. А. Хіллер мав «високу мету створення національної німецької опери», а стилістичні «запозичення від італійської серйозної та буфонної опери дали йому змогу значно розшири-

¹ Брянцева В. Французская комическая опера XVIII века. Пути развития и становления жанра / В. Н. Брянцева. – М. : Музыка, 1985. – С. 205.

ти форми зингшпіля»¹, однак врешті композитор повернувся до французького взірця. Тексти Ш. С. Фавара, вже опрацьовані французькою комічною оперою, отримали друге життя у німецьких лібрето К. Ф. Вейссе для пошуків Й. А. Хіллера. Результатом «фаваріани» К. Ф. Вейссе – Й. А. Хіллера стали представлені у Лейпцигу триактні комічні опери «Лотхен при дворі» (1767 р., за фаварівською «Нінетта при дворі») та «Любов у селі» (1768 р., за текстами Ш. С. Фавара «Анетта і Любен» та Л. Ансома «Дзвоник»). Якщо у «Нінетті» фігурував добрий король в оточенні лицемірних розпущених царедворців, «який прихильно слухав викриття їх вад «знизу»², то в «Анетті» на перший план були виведені «фігури двох селянських інженю, яких переслідував, а потім милостиво об'єднував шляхетний сеньйор»³. Вдосконалення зингшпіля під французьким впливом поет і композитор продовжили у «Полюванні» (1770 р., Веймар; лібрето – за текстами К. Колле «Полювання Генріха IV» та М.-Ж. Седена «Король та фермер»⁴). Як пише Т. Ліванова, «патріархальна доброзичливість селянського судді і його оточення протиставлена тут вадам придворної знаті, однак король втілює у собі вищу справедливість – нагороджуючи правих і караючи винних»⁵. Так засобами зингшпіля осмислювалися епохальні ідеали про «освіченого монарха» як уособлення розсудливої влади.

¹ Аберт Г. В. А. Моцарт : в 2 ч., 4 кн. / Г. Аберт. – М. : Музыка, 1980. – Ч. 1, кн. 2. – С. 413.

² Брянцева В. Французская комическая опера XVIII века. Пути развития и становления жанра / В. Н. Брянцева. – М. : Музыка, 1985. – С. 193.

³ Там само. – С. 184.

⁴ З 1762 р. сєденівський «Король та фермер» з музикою П.-А. Монсінї йшов на сцені «Комеді Італъен».

⁵ Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : учебник : в 2 т. – Т. 2 : XVIII век / Т. Ливанова. – М. : Музыка, 1982. – С. 414.

Зингшпіль К. Ф. Вейссе – Й. А. Хіллера став «одним з головних носіїв французького культурного ідеалу на німецькому ґрунті» та, на кшталт французької комічної опери, наслідував її змінам «від п'єс про селян та ремісників більш раннього часу до «романтичних» з їх чарівністю, їх повними пригод історіями спасіння та ідеєю спокути»¹. На ідейному рівні сентименталізм в душі Ж. Ж. Руссо був перехрещений з соціальною критикою часу, породжуючи суто німецьку прихильність до універсального осмислення. Історії зингшпільів К. Ф. Вейссе – Й. А. Хіллера розповідали про звичайних людей, частіше за все були пасторальними та передбачали відповідне гумористичне ставлення до сильних світу цього або іноземців, які загрожували ідилічному життю головних героїв. Дія йшла у незмінному розмовному діалозі, зазвичай у прозі, музична ж домінанта належала інтродукціям та емоційній кульмінації. Діалог мали доповнювати речитативи; вокальні номери залишалися простими, однак характерам вищого соціального стану надавалися честолюбні арії італійського зразка. У французів були запозичені такі форми, як рондо, водевіль та ансамблі, в інструментальному плані – введення ефектних «картин бурі».

Динаміка зингшпіля в ракурсі задіяних ним сюжетів справді узяла курс на універсалізм. З розширенням змісту ускладнювався і рівень музичного тексту, і вимоги до виконавців, активізувалося позиціонування зингшпіля як німецької національної опери. Вдалі прем'єри зингшпільів у Веймарі та Готі антрепризою Антона Зейлера викликали зацікавлення знаного Кристофа Мартіна Вільанда: німецький поет став безпосереднім інспіратором переосмислення зингшпіля поза усяким комізмом. У творчому дуєті К. М. Вільанда з капельмейстером зейлірівської трупи Ан-

¹ Аберт Г. В. А. Моцарт : в 2 ч., 4 кн. / Г. Аберт. – М. : Музыка, 1980. – Ч. 1, кн. 2. – С. 414.

тоном Швейцером виникає опера «Альцеста» – за словами Г. Аберта, одна з перших спроб «створити справжню німецьку оперу»¹. «Альцеста» була виконана в 1773 р. у Веймарі; сам К. М. Віланд, як пише Г. Аберт, в опері А. Швейцера «знайшов здійсненим свій музично-драматичний ідеал»². Успіх супроводжав твір і за межами Німеччини: у 1775 р. пфальцьський курфюрст Карл Теодор вивіз «Альцесту» у Швецинген: «Надзвичайність події полягала у тому, що тут виконувалася німецька опера, лібрето якої було написане німцем, музика створена німцем, яка була співана німцями та з успіхом була поставлена німецьким князем»³. Відповіддю на веймарську сенсацію стали оперні експерименти Мангейма з його славнозвісним та неперевершеним оркестром (який вже з 1759 р. володів яскравою новинкою дерев'яної групи духових – кларнетами). У 1777 р. в Мангеймі з надзвичайною пишнотою був поставлений «Гюнтер фон Шварцбург» – «зингшпіль у трьох актах для придворної співочої сцен пфальцьського курфюршества»⁴ на лібрето А. Клейна з музикою Ігнаца Хольцбауера. З численних рецензій після прем'єри найбільш важливою слід вважати оцінку В. А. Моцарта, який вважав, що «музика Хольцбауера прекрасна»⁵. Наступна мангеймська постановка «Розамунди» (1780 р.) вже знаного на оперній справі тандему К. М. Віланда – А. Швейцера цей успіх не перевищила, втім, оновлений у Мангеймі зингшпіль відкрив шлях до серйозної німецької опери.

¹ Аберт Г. В. А. Моцарт : в 2 ч., 4 кн. / Г. Аберт. – М. : Музыка, 1980. – Ч. 1, кн. 2. – С. 92.

² Там само. – С. 91.

³ Аберт Г. В. А. Моцарт : в 2 ч., 4 кн. / Г. Аберт. – М. : Музыка, 1980. – Ч. 1, кн. 2. – С. 92.

⁴ Там само. – С. 93.

⁵ Там само. – С. 93.

Участь у вдосконаленні зингшпіля взяв і Й. В. Гете – його твори адресувалися веймарському дворові та вишуканим поціновувачам. Тексти Й. В. Гете, зацікавленого питаннями музичної драми, суттєво збагатили жанрову модель зингшпіля. До нього потрапили іспанські («Клодіна з Віллабелли»), англійські («Ервін і Ельміра») і швейцарські («Джері та Бетелі», «Рибачка») мотиви; німецьку ж специфіку посилили народні пісні, саги та казки. Й. В. Гете намагався корегувати найбільш вразливий у зингшпілі розмовний діалог, прагнучи змінити його повністю співаним італійським взірцем. Ключовим у гетевському розумінні зингшпіля було прагнення «підняти увесь жанр у більш високу поетичну сферу»¹.

Активізацією всебічного розвитку зингшпіля займався шанований В. А. Моцартом Іржи Антонін Бенда. Його літературним співавтором став Ф. В. Готтер. Окрім типових сюжетних фабул («Сільський ярмарок» 1775 р.; «Лісовик» 1776 р.; «Дроворуб, або Три бажання» 1778 р., Гота), до зингшпільної моделі тандем адаптував навіть високий сюжет У. Шекспіра «Ромео і Юлія» (1776 р.). Поруч із І. А. Бендою, у жанрі зингшпіля працював Йоганн Андре. Відомо, що до тексту Ф. В. Готтера «Татарський закон» обидва композитори запропонували власні оперні прочитання (1779 р. – І. Андре в Берліні; 1787 р. – І. А. Бенда у Мангеймі). Для зингшпільів «Гончар» (1773 р., Хану), «Зачаровані» (1777 р., Берлін), «Цирульник з Багдаду» (1783 р., Берлін) І. Андре пише власне лібрето, та жаданий успіх, звісно ж, отримує у співпраці з І. В. Гете («Ервін і Ельміра» 1775 р., Франкфурт на Майні; «Клодіна з Віллабелли» 1778 р., Берлін). «Викрадення з сералу» І. Андре на текст К. Ф. Брецнера (1781 р., Берлін) стало знаним взірцем для «найкращого зингшпіля

¹ Аберт Г. В. А. Моцарт : в 2 ч., 4 кн. / Г. Аберт. – М. : Музыка, 1980. – Ч. 1, кн. 2. – С. 417.

XVIII століття»¹ – однойменної опери В. А. Моцарта. Оптимізація зингшпіля І. А. Бендою та І. Андре виявилася у розширенні амплітуди сюжетів, введенні речитативів італійського зразка, драматургічному прагненні до організації масштабних сцен, наскрізній спрямованості ансамблів та посиленні тенденційності оркестру до концертування інструментальних тембрів із сольними партіями співаків.

Особистий внесок у сюжетну поліфонію зингшпіля зробив Кристіан Голоб Нефе. Та якщо його «Аптека» (1771 р., Берлін) ще нагадує Й. А. Хіллера, вже у «Райку Амура» (1772 р., Лейпциг) композитор звертається до міфології, а лустшпіль² «Цигани» (з використанням тексту Х. В. Меллера за М. де Сервантесом «Преціоза», поставлений у 1777 р., Франкфурт на Майні) та шаушпіль³ «Адельхайд фон Фельтхайм» (1789 р., Франкфурт на Майні) інтерпретують екзотичність. Романтичний сюжет чотириактної комічної опери К. Г. Нефе «Земіра і Азор» (1776 р., Лейпциг) був німецькою адаптацією М. А. фон Тюммелем французького лібрето Ж. Ф. Мармонтеля, написаного для однойменної комедії-балету А. Е. М. Гретрі (1771 р.). Його основу склала фабула славнозвісної казки «Красуня і Чудовисько», яка була видана у 1750-ті роки Жанною-Марією Лепренс де Бомон. У цьому творі, на думку М. Мугінштейна, «<...> раціоналістичне – в дусі Руссо – ствердження природної, щирої людини переплітається з сентиментальними передромантичними мотивами <...> Не казкові духи та феї, а

¹ Мугінштейн М. Хроника мировой оперы. 1600 – 1850 / М. Мугінштейн. – Екатеринбург : У-Фактория, 2005. – С. 173.

² Спектакль зі співом.

³ У динаміці розвитку зингшпіля композитори не виробили стабільного ім'я жанру: творці німецькомовних опер з розмовними діалогами на рівних правах користувалися назвами зингшпіль, лустшпіль, шаушпіль, комічна опера та комічна оперета.

люди творять диво, обмінюючись еліксиром людяності. Принадність Азора, його мрія про щастя надають сил Земірі, яка долає зовнішню потворність заради нової істини та справжньої краси життя. Отримуючи від Азора свободу вибору, Земіра звільняє його від закляття. Позбавлення героя завдяки вічно жіночному – один із лейтмотивів романтизму <...>¹. Інтерпретація засобами зингшпіля казкового сюжету із змістовними концептами розширювала перспективи німецької комічної опери, відкриваючи шлях до її жанрової метаморфози – опери епохи Романтизму.

Історія розвитку зингшпіля у XVIII ст. – це шлях поступової національної ідентифікації жанру, розширення тематичних кордонів, ідей та образів, втілюваних жанровими засобами. Зингшпіль виник у добу Просвітництва, коли значущість впливу опери та її можливостей у репродуванні актуальних ідей часу були усвідомлені. У розвитку зингшпіля як жанру, що репрезентує національну культуру, виокремлюються три періоди. Перший період пов'язаний з асиміляцією досягнень інонаціональних оперних традицій та формуванням на їх основі національної моделі комічної опери з розмовними діалогами. Другий період характеризується розкриттям обмежень, обумовлених комічною генезою та розширенням кола осмислюваних явищ дійсності. Сутністю третього періоду стає подолання змішаної розмовно-музичної природи жанру шляхом створення партитурної організації, адекватної ідейно-смысловому рівню лібрето, а отже – стабілізація фундаменту для оперних експериментів німецьких композиторів епохи Романтизму.

¹ Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. 1600 – 1850 / М. Мугинштейн. – Екатеринбург : У-Фактория, 2005. – С. 149 – 150.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт : в 2 ч., 4 кн. / Г. Аберт. – М. : Музыка, 1980. – Ч. 1, кн. 2. – 638 с.
2. Брянцева В. Французская комическая опера XVIII века. Пути развития и становления жанра / В. Н. Брянцева. – М. : Музыка, 1985. – 311 с.
3. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : ученик : в 2 т. – Т. 2 : XVIII век / Т. Ливанова. – М. : Музыка, 1982. – 622 с.
4. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
5. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. 1600–1850 / М. Мугинштейн. – Екатеринбург : У-Фактория, 2005. – 640 с.
6. Музыка Австрии и Германии XIX века : в 3 кн. – Кн. 1 / под ред. Т. Э. Цытович. – М. : Музыка, 1975. – 509 с.
7. Branscombe P. Singspiel / P. Branscombe // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – V. 13. – Grove, 1995. – P. 585–589.
8. Dent E. J. The rise of romantic opera / Edward J. Dent. – Cambridge University Press, 1976. – 198 p.

Олександра Виставкіна. Північнонімецький зингшпіль: динаміка розвитку жанру (1752–1780-ті роки). Розглянуто північнонімецький зингшпіль в динаміці тридцятирічного розвитку від перших зразків 1750-х до творів 1780-х років. В історичному русі жанру розглянуто іонаціональні впливи, творців вербальної та музичної сторони зингшпіля, змістовний універсалізм тем, охоплених ним, та композиційно-драматургічні особливості жанрової моделі. Акцентовано потенційну перспективу жанрових метаморфоз зінгшпіля на шляху до німецької романтичної опери.

Ключові слова: периферійні жанри, жанрові витоки німецького зингшпіля, адаптація іонаціональних моделей, композиційно-драматургічні особливості зингшпіля.

Александра Выставкина. Северонемецкий зингшпиль: динамика развития жанра (1752–1780-е годы). Рассмотрен северонемецкий зингшпиль в динамике тридцатилетнего развития от первых образцов 1750-х до произведений 1780-х годов. В историческом движении жанра рассмотрены инациональные влияния, творцы вербальной и музыкальной сторон зингшпиля, содержательный универсализм охватываемых тем и композиционно-драматургические особенности жанровой модели. Акцентируется потенциальная перспектива жанровых метаморфоз зингшпиля на пути к немецкой романтической опере.

Ключевые слова: периферийные жанры, жанровые истоки немецкого зингшпиля, адаптация инациональных моделей, композиционно-драматургические особенности зингшпиля.

Alexandra Vystavkina. The North German Singspiel: Dynamics of Development of Genre (1752–1780th). The North German Singspiel is researched in dynamics of thirty-year development from the first samples in 1750s to the products of 1780s. The author considers foreign influences, creators of the verbal and musical side of Singspiel, universality of themes, mentioned by it, and composite-dramaturgic features in historical movement of Singspiel genre. Potential prospect of the further genre metamorphosis of Singspiel on a way to German romantic opera is accented.

Key words: peripheral genres, genre sources of German Singspiel, adaptation of foreign models, composite-dramaturgic features of Singspiel.