

ВЛИЯНИЕ КУЛЬТУРНЫХ И ИСТОРИЧЕСКИХ КОНТЕКСТОВ НА ИНТЕРПРЕТАЦИЮ ПАРТИЙ СОПРАНО В ОПЕРАХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ КОНЦА XX ВЕКА

Шан Ибин

Аспирант, Российский государственный педагогический
университет А.И. Герцена
dulubb@163.com

THE INFLUENCE OF CULTURAL AND HISTORICAL CONTEXTS ON THE INTERPRETATION OF SOPRANO ROLES IN OPERAS BY CHINESE COMPOSERS OF THE LATE TWENTIETH CENTURY

Shang Yibing

Summary: In this article, the author analyzes the influence of cultural and historical contexts on the interpretation of soprano roles in operas by Chinese composers of the late 20th century. In the course of the study, it was found that Chinese opera works differ from Western European ones in plot, music, singing style, parties, performances, language, and development features. This leaves its mark on the specifics of the interpretation of soprano parts. The analysis of the interpretation of the soprano parts, formed under the influence of cultural and historical contexts, is analyzed in the course of the article on the example of the opera "The Gray-haired Girl" by Ma Ke and Zhang Lu and the operas Evening Reception, "Fengyi Gazebo," "Notes of a Madman," "Poet Li Bo" and "Guo Wenjing's Rickshaw. The opera "The Gray-haired Girl" by Ma Ke and Zhang Lu reflects the social and political sentiments of the era, and the soprano roles often embody images of heroic women symbolizing struggle and perseverance. The soprano roles in the opera "Evening Reception" reflect intellectual and emotional aspects related to cultural rituals and interpersonal relationships. Based on Chinese folklore, the soprano role in the opera "The Fengyi Gazebo" focuses on the gentle and lyrical aspects of the character, through which national and cultural values are transmitted. In the opera "Notes of a Madman", the soprano part conveys the inner struggle and crisis of the characters, their social isolation and emotional tension. The opera "Poet Li Bo", based on the life and work of a famous Chinese poet, uses soprano roles to convey poetic sophistication and a sense of immortal beauty. The opera "Guo Wenjing's Rickshaw" examines the difficulties and hardships of ordinary people, and soprano roles can emphasize drama and social empathy for the plight of the characters.

Keywords: Chinese opera, cultural aspect, history, national traditions, Chinese composers, ethnic characteristics.

Аннотация: В рамках данной статьи автор проводит анализ влияния культурных и исторических контекстов на интерпретацию партий сопрано в операх китайских композиторов конца XX века. В процессе исследования установлено, что китайские оперные произведения отличаются от западноевропейских сюжетом, музыкой, стилем пения, партиями, представлениями, языком, особенностями развития. Это накладывает свой отпечаток на специфику интерпретации партий сопрано. Анализ интерпретации партий сопрано, сформированного под влиянием культурных и исторических контекстов в ходе статьи анализируется на примере оперы «Седая девушка» Ма Ке и Чжан Лу и опер «Вечерний прием», «Беседка Фэньи», «Записки сумасшедшего», «Поэт Ли Бо» и «Рикша Го Вэньцзина. Опера «Седая девушка» Ма Ке и Чжан Лу отражает социальные и политические настроения эпохи, а партии сопрано часто воплощают образы героических женщин, символизирующих борьбу и стойкость. Партии сопрано в опере «Вечерний прием» отражают интеллектуальные и эмоциональные аспекты, связанные с культурными ритуалами и межличностными отношениями. Основанная на китайском фольклоре, партия сопрано в опере «Беседка Фэньи» акцентирует внимание на нежных и лирических аспектах персонажа, через которые передаются национальные и культурные ценности. В опере «Записки сумасшедшего» партия сопрано передает внутреннюю борьбу и кризис персонажей, их социальную изоляцию и эмоциональную напряженность. Опера «Поэт Ли Бо», основанная на жизни и творчестве известного китайского поэта, использует партии сопрано для передачи поэтической изысканности и чувства бессмертной красоты. Опера «Рикша Го Вэньцзина» рассматривает трудности и невзгоды простых людей, и партии сопрано могут подчеркивать драматизм и социальное сочувствие к тяжелой судьбе персонажей.

Ключевые слова: китайская опера, культурный аспект, история, национальные традиции, китайские композиторы, этнические особенности.

Введение

Конец XX века в Китае был временем значительных изменений, как внутренних, так и внешних, включая открытие страны для Запада и интеграцию в мировое сообщество. Период конца XX века ознаменовал

трансформацию оперного жанра в Китае, когда композиторы начали активно внедрять западные музыкальные техники и смешивать их с традиционными китайскими элементами. Партии сопрано традиционно связаны с женскими персонажами, и их анализ может выявить, как изменялись образы женщин и их роли в обществе. С

растущим интересом к китайской культуре и музыке за пределами страны, понимание внутреннего контекста композиторских решений становится важным для правильной интерпретации и исполнения произведений на международной сцене.

Как справедливо отмечает Ч. Ло, в последние 30 лет китайские композиторы перенимали западные театральные традиции, что значительно повлияло на развитие китайской оперы и театра. Опера начала развиваться в Китае с 1920-х годов, и её становление связано с европейским влиянием [2, с. 312]. Необходимо отметить значительный вклад Аарона Авшаломова, русского по происхождению композитора, работавшего в Китае, так как он ввёл в Китай элементы европейской оперы.

Еще один композитор Чжао Юаньжень, известный китайский композитор, лингвист и преподаватель, вернулся в Китай в 1920 году и начал преподавать лингвистику и музыку в университете Цинхуа, сочиняя вокальные и фортепианные произведения [1, с. 231]. Он стремился объединить западные музыкальные техники с китайским народным мелосом, что отражено в его сборнике «Песенник новой поэзии», впервые опубликованном в 1928 году. Чжао считал, что китайская музыка должна развиваться, соответствуя мировым стандартам, и активно работал над адаптацией китайской музыкальной культуры к современности [13, с. 71]. Основное содержание сборника составляют 14 песен, написанных Чжао Юаньженем в 1922-1927 гг., с подробными примечаниями. Творческие приемы Чжао заимствованы у европейских романтиков. Хоровое произведение «Морская рифма» выделяется среди песен сборника своей масштабностью и сложностью, являясь переходом от школьных песен к серьезным хоровым композициям. Несмотря на попытки классифицировать его как ораторию, «Морская рифма» ближе к жанру хоровой баллады, аналогичной «Лесному Царю» Шуберта. Чжао использует традиционные китайские мелодические и гармонические приемы в сочетании с современным хоровым письмом [15, с. 94]. Музыка Чжао Юаньжэня, и особенно его произведение «Морская рифма», демонстрирует многослойное символическое мышление, характерное для китайской музыки, с акцентом на освобождение от феодализма. Баллада представляет собой диалог между солисткой (девушкой), хором (поэтом) и фортепианным аккомпанементом, который изображает бурное море. Основной сюжет баллады отражает историю смелой девушки, стремящейся к свободе и отрицающей обыденное, что символизируется её танцем перед штормом. Композиция делится на пять частей: диалог, отрицание, танец у моря, блуждание и исчезновение в волнах. Фортепиано играет ключевую роль в создании атмосферы, используя арпеджио и тремоло для изображения моря. Основная тональность произведения d-moll придаёт мрачный оттенок, с вариациями в других тональностях по мере раз-

вития сюжета [14, с. 27].

В 1950-60-х годах китайские композиторы чаще всего создавали песни для опер, но встречались трудности с вокальным исполнением, так как обученные в академии солисты не имели навыков европейского оперного вокала. Академия имени Лу Ци обучала традиционным китайским произведениям, и исполнители предпочитали народные песни [4, с. 56]. С приходом европейских элементов китайские вокалисты начали разрабатывать собственный стиль, сочетая народные мотивы с европейскими.

Культурная революция (1966-1976) практически остановила развитие китайской оперы; произведения того времени были подвержены идеологическим влияниям и имели патриотическую тематику. Несмотря на это, появились интересные работы, например опера «Али Гули», с элементами уйгурской музыки и казахскими инструментами. В это время в китайской опере усилилась роль оркестра и произошли попытки объединить китайские и западные певческие стили, как в успешно принятой публикой опере «Сестра Цзян». По мнению А.С. Ключева и Ч. Ло, китайская опера в результате испытала значительное влияние Запада, но продолжала сохранять этнические особенности [3, с. 32].

С началом политики реформ и открытости в Китае культурные деятели начали интересоваться мировым опытом, что стимулировало международный культурный обмен. Это ознаменовало третий этап развития китайской оперы, начавшийся в 1970-х годах и продолжающийся до наших дней. Китайская опера, сочетая народные музыкальные традиции и европейские жанры, создала уникальное направление, в котором особое внимание уделяется словам и жестам, а вокал играет второстепенную роль. Народные элементы в современной китайской опере остаются важными, кроме того, часто используются традиционные музыкальные инструменты. Зрители активно взаимодействуют с исполнителями, что делает оперу важной частью китайской культуры. Современная китайская опера продолжает развиваться, гармонично сочетая различные музыкальные стили и обращая внимание на развитие сюжета [20, с. 7].

В китайской опере главная роль отведена стилю и технике исполнения известных мотивов, а не разнообразию репертуара, как в западной опере. Хотя этот вид сценического искусства не столь разнообразен, он приносит зрителям не меньше удовольствия и восхищения: для того, чтобы затронуть чувства человека, вещи не обязательно должны быть идеальными [11, с. 214].

Китайская и западноевропейская опера, по мнению Ли Эрюна и Ч. Хунчжэня, отличаются сюжетом, музыкой, стилем пения, партиями, представлениями, языком,

особенностями развития [12, с. 57]. Тематика китайской оперы включает великие дела известных исторических и культурных персонажей Китая, социальные проблемы, добродетель и мораль. Сюжеты простые и понятные, что делает оперу популярной [17, с. 54]. Принцип: хорошие люди получают награду, плохие – наказание, хотя это упрощение. Например, пьеса «Цинь Сянлянь» потрясает своей идеей справедливости и трагедиями персонажей. Тематика западной оперы XVIII века также связана с верой в справедливость и благородство, но в XIX веке на первый план вышла тема любви. В опере Бизе «Кармен» центральная линия – любовь Хозе к Кармен, её жизнь, переживания и трагедия, что заставляет задумываться о реальности. В китайской опере акцент на абстрактные понятия пути и морали, в западной – на драматизм межличностных отношений [19, с. 34].

В западной опере музыка создаётся композитором и развивается в каждой эпохе: от главной партии в барокко до побочной в классике, что углубляет эмоциональное восприятие. Примером является «Травиата» Верди, где музыка передаёт внутренний мир героев и события их жизни. В китайской опере музыка аккомпанирует роли и характеры, менее связана с действием и не отражает события. Она помогает зрителю понять, кто выйдет на сцену, но её роль более вспомогательная, не взаимодействуя так тесно с развитием сюжета, как в западной опере [6, с. 64].

Стиль пения актёров китайской оперы – результат многолетней практики и развития, представляющий собой индивидуальный способ исполнения [5, с. 98]. В западной опере существует много стилей пения, таких как «бельканто», и чтобы стать оперным певцом, нужны годы систематических занятий. В китайской опере существует множество направлений внутри одного стиля, и чтобы наслаждаться этим искусством, нужно понять стиль пения. В китайской опере есть несколько простых мотивов, таких как «сипи», «эрхуан» и «сыпиндяо», которые можно быстро освоить. Однако, из-за множества оперных трупп и простоты музыки, китайская опера стоит на месте и не развивается, что является её слабым местом сегодня [10, с. 87]. В западной опере часто чередуются речитативы и арии, включаются ансамбли, хор и танцевальная музыка. Голоса певцов делятся по диапазону на тенор, баритон, бас, сопрано и другие. Роли выбираются в зависимости от решения композитора и возможностей исполнителей. В китайской опере всё определяется «профессиональной ролью течения» исполнителя, а не голосовыми возможностями. Например, молодой человек может петь тенором или басом, а девушка может петь мужским голосом. Основное отличие состоит в том, что китайская и западная оперы основаны на разных музыкальных системах [7, с. 113].

В отличие от западной оперы, где акцент на реалистичности, китайская опера (например, «Китайская наложница») часто упускает создание атмосферы, теряя интерес зрителей. Китайская опера, придерживаясь минимализма (в Китае этот принцип называется «один стол, два стула») позволяет актёрам лучше передавать настроение и атмосферу [8, с. 317]. Известные актёры (например, Чжоу Синьфань) славятся своим мастерством в мимике и жестах. Успех представления в китайской опере зависит от движений актёра и метода пения («сипи» или «эрхуан»), выбираемого в зависимости от героя и характера спектакля [18, с. 19].

Китайская и западная оперы различаются по языкам и музыкальным стилям, отражая особенности разных культур. В китайской опере акцент делается на четкое произношение каждого слова, богатство интонаций и связь с региональными музыкальными традициями, тогда как западная опера ориентирована на индивидуальный стиль композитора и гармонию звуков. Китайская опера требует понимания китайского языка и письменности, в то время как западная музыка традиционно не имеет тесной связи с языковыми особенностями. Например, опера Моцарта «Волшебная флейта» исполнялась на итальянском, несмотря на немецкое происхождение композитора, и была популярна у зрителей [16, с. 154].

За последнее тысячелетие китайская опера и драма претерпели значительные изменения. Помимо знаменитой китайской оперы, существует множество региональных опер с уникальными особенностями, обусловленных местными диалектами и языками национальных меньшинств [18, с. 19]. В отличие от Китая с его разнообразием оперных видов, западная опера сохраняет единую структуру без появления новых типов. Французский композитор Люлли трансформировал итальянскую оперу во Франции, создав «лирическую оперу», а также внедрил декорации и балет. Значимый вклад в западную оперу внесли композиторы Верди, Россини, Пуччини, Бизе, Вагнер, Глинка и Чайковский. Оффенбах создал «лёгкую оперу» как отдельный стиль. Итальянский композитор Берг добавил свои достижения после Первой мировой войны. Западная опера эволюционировала, совершенствуясь и превратившись в великолепное сценическое искусство [9, с. 85].

Материалы и методы исследования

Материалом для исследования стали современные оперные произведения Ма Ке, Чжан Лу, Го Вэньцина. Основными методами для изучения материала стал искусствоведческий анализ. При описании результатов исследования использованы методы анализа, сравнения, синтеза, абстрагирования.

Результаты и их обсуждение

Китайская современная опера «Седая девушка», созданная Ма Ке и Чжан Лу, рассказывает о юной девушке и ее возлюбленном, чью любовь пытается разрушить богатый помещик. Помещик загоняет отца девушки в долги, чтобы заставить её служить ему, и добивается её посредством насилия. Действие происходит на фоне драматической музыки, передающей эмоциональное состояние героев, от радостных моментов до драматического напряжения. Опера «Седая девушка», как и другие произведения китайской современной оперы, стала результатом слияния традиционных и европейских музыкальных жанров, оставаясь уникальным элементом культурной жизни Китая, отражая его историческое развитие и богатство культурных традиций.

Сопрано в опере «Седая девушка» отличается несколькими особенностями: во-первых, оно передает широкий диапазон эмоций, от радости и любви до страдания и горя. Этот вокальный стиль помогает зрителям глубже проникнуться внутренними переживаниями главной героини. Во-вторых, сопрано включает элементы китайской народной музыки, что помогает сохранить аутентичность и культурную специфичность оперы. Партии сопрано характеризуются частыми переходами от лёгкости и игривости к интенсивной драматичности, что подчеркивает напряженность сюжета и трагедию героини. Сопрано играет ключевую роль в музыкальном диалоге с оркестром: музыкальные темы и мелодии героини перекликаются с оркестровыми партиями, создавая гармоничное и целостное музыкальное полотно. Кроме того, сопрано в опере «Седая девушка» играет большую роль в сюжете, так как партия сопрано часто аккомпанирует сценам взаимодействия главной героини с другими персонажами, усиливая драматизм её отношений с возлюбленным, отцом и помещиком.

Интересным материалом для анализа являются и оперные сочинения Го Вэньцзина, в которых сопрано

демонстрирует несколько уникальных особенностей, которые отражают его стиль и подход к музыкальной драматургии. Например, в операх «Вечерний прием» и «Беседка Фэньи» композитор объединяет европейские оперные каноны с традициями китайской и сычуаньской оперы, что проявляется в вокальных партиях сопрано через использование техник традиционного китайского пения, сочетающихся с классическими европейскими вокальными приемами. В «Записках сумасшедшего» сопрано включает в себя авангардные вокальные техники и сочетания звуковысотной организации, которые связаны с тоновой системой китайского языка и добавляют вокальной партии уникальность и нестандартность, соответствующую экспериментальной природе произведения. В операх «Поэт Ли Бо» и «Рикша» сопрано развивает более традиционную европейскую оперную линию, но с включением элементов китайского музыкального искусства, таких как специфические мелодические ходы и гармонии. На этом основании сделан вывод, что вокальные партии сопрано во всех операх Го Вэньцзина обогащены национальным колоритом за счет включения традиционных форм китайского вокального искусства и приёмов звукоизвлечения; использование народных инструментов и мотивов народных песен придает партиям сопрано аутентичность и глубину. Го Вэньцзин имеет склонность к созданию камерных опер, что обуславливает более интимный и эмоционально насыщенный характер вокальных партий сопрано. Переживания главных героинь через сопрано передаются с большой эмоциональной тонкостью и глубиной.

Выводы

В операх Го Вэньцзина сопрано уникально отражает синтез европейских и китайских музыкальных традиций, авангардные подходы к вокальной технике и глубокую эмоциональную драматургию, что делает эти произведения непревзойденными в их культурной и музыкальной значимости.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ду Сы Вэй. Влияние европейских традиций на развитие вокальной школы в Китае // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – №2. – С. 232-234.
2. Ло Ч. Партии сопрано в операх китайских композиторов 80-90-х годов XX века // Успехи гуманитарных наук. – 2024. – №2. – С. 311-316.
3. Ключев А.С., Ло Ч. Партии сопрано в операх китайских композиторов 80-90-х годов XX века: специфика вокальной и сценической интерпретации // Духовная ситуация времени. – Россия XXI век. – 2023. – №4 (33). – С. 32-33.
4. Лю Ци. Секреты пения в Пекинской опере. – Тянь Цзинь: Бай Хуа, 1987. – 160 с.
5. Ма Шухао Оперные сочинения Го Вэньцзина: сюжеты и музыкальные решения // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11. – № 2. – С. 98-111.
6. Сернова Т.В. Понятие индивидуальный исполнительский стиль в музыкознании // Музыка: искусство, образование, диалог культур. – Махачкала: ДУПУ, 2010. – С. 62–66.
7. Серова С.А. Пекинская музыкальная драма (середина XIX–40-е годы XX в.). – М.: Наука, 1970. – 195 с.
8. Сюй Цзинцун. Курс театрального вокала. – Чанша: Художеств. лит., 2001. – 424 с.

9. Сюй Чэнбэй. Пекинская опера. – Пекин: Межконтинент. изд-во Китая, 2003. – 136 с.
10. Тимохин В.В. Мастера вокального искусства XX века: очерки о выдающихся певцах современности. – М.: Музыка. – Вып. 2. – 1983. – 174 с.
11. У Ген-Ир. О китайской традиционной музыке // Музык. акад. – 1998. – № 2. – С. 212–215.
12. Эрюн Ли, Хунчжэнь Ч. Китайская опера и западная опера: опыт сравнительной интерпретации // Путь науки. – 2019. – №7 (65). – С. 57-61.
13. Zhao Yuanren. Chinese Linguist, Phonologist, Composer and Author, Yuen Ren Chao: Interview Conducted by Rosemary Levenson. – Bancroft Library: University of California at Berkeley China Scholars Series, 1977. – 311 p.
14. Zhao Yuanren. New Poetry Songbook. – Taipei: Taiwan Commercial Press, 1960. – 45 p.
15. Wang Rou. Dissemination of Western Music in China // Music Research. – 1982. – №2. – 92-95 p.
16. 王艺播 郭文景室内歌剧音乐结构及风格研究//音乐艺术 2013年 №2 (Ван Ибо. Музыкальная структура камерной оперы Го Вэньцзина и исследование его стиля // Музыкальное искусство. – 2013. – №2. – С. 153-157)
17. 郭文景 歌剧文本与音乐的关系以及中文歌剧的语言问题//歌剧 2016年 №1 (Го Вэньцзин. Взаимосвязь вербального текста и музыки и языковая проблема в китайской опере // Опера. – 2016. – №1. – С. 52-53).
18. 李吉提 化腐朽为神奇 关于歌剧夜宴//人民音乐 2004年 №1 (Ли Цзити. Превращение коррупции в магию: Очерк об опере «Вечерний прием» // Народная музыка. – 2004. – №1. – С. 18-21).
19. 李吉提 郭文景和他的歌剧骆驼祥子//人民音乐 2018年 №2 (Ли Цзити. Го Вэньцзин и его опера «Рикша» // Народная музыка. – 2018. – №2. – С. 32-35).
20. 居其宏 郭文景《诗人李白》中的歌剧美学解读//人民音乐 2008年 №5 (Цзюй Цихун. Эстетическая интерпретация в опере Го Вэньцзина «Поэт Ли Бо» // Народная музыка. – 2008. – №5. – С. 5-9).

© Шан Ибин (dulubb@163.com).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»