

© Ма Шухао, 2023

УДК 782.9

DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-98-111

## ОПЕРНЫЕ СОЧИНЕНИЯ ГО ВЭНЬЦЗИНА: СЮЖЕТЫ И МУЗЫКАЛЬНЫЕ РЕШЕНИЯ

Ма Шухао<sup>1, 2</sup>

<sup>1</sup> Уханьская консерватория музыки, Ухань, 430060, Хубэй, Китайская Народная Республика

<sup>2</sup> Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

**Аннотация.** Статья посвящена анализу оперного творчества современного китайского композитора Го Вэньцзина. Рассматривается тематика пяти опер, в основу которых положены хорошо известные шедевры национальной литературы и живописи: «Записки сумасшедшего», «Вечерний прием», «Беседка Фэнъи», «Поэт Ли Бо», «Рикша». Изучаются приемы работы композитора в каждом из сочинений, в результате чего выявлено его тяготение к виду камерной оперы. Установлено, что обращение к источникам различных эпох и концентрация на переживаниях главных героев требуют в каждом из опусов поиска своего варианта жанра. В «Вечернем приеме» и «Беседке Фэнъи» Го Вэньцзин обращается к синтезу европейских оперных канонов и традиций пекинской и сычуаньской опер, в «Записках сумасшедшего» – к сочетанию авангардных техник и принципов звуковысотной организации, связанной с тоновой системой китайского языка. «Поэт Ли Бо» и «Рикша» в большей степени отвечают европейским академическим представлениям о жанре оперы, однако элементы китайского музыкального искусства присутствуют и в них. Национальный колорит во всех сочинениях достигается благодаря включению традиционных форм и вокальных техник звукоизвлечения, приемов традиционной сценографии, звучания народных инструментов, а также обращению к темам народных песен.

**Ключевые слова:** Го Вэньцзин, оперы китайских композиторов, пекинская традиционная опера, сычуаньская традиционная опера, китайские народные инструменты

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Ма Шухао. Оперные сочинения Го Вэньцзина: Сюжеты и музыкальные решения // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 2. С. 98–111. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-98-111.

## OPERA COMPOSITIONS BY GUO WENJING: FEATURES OF MUSICAL SOLUTIONS

Ma Shuhao<sup>1, 2</sup>

<sup>1</sup> Wuhan Conservatory of Music, Wuhan, 430060, Hubei, People's Republic of China

<sup>2</sup> M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

**Abstract.** The article is devoted to the analysis of the opera works of the contemporary Chinese composer Guo Wenjing (郭文景). The themes of five operas, based on well-known masterpieces of national literature and painting, are considered: “Diary of Madman” (狂人日记), “The night banquet” (夜宴), “Feng Yi Ting” (凤仪亭), “Poet Li Bai” (诗人李白), “Rickshaw” (骆驼祥子). The techniques of the composer's work in each of the works are studied, as a result of which his gravitation to the type of chamber opera is revealed. It was found that the appeal to the sources of different eras and the concentration on the experiences of the main characters requires each of the opuses to find its own version of the genre. In “The night banquet” (夜宴) and “Feng Yi Ting” (凤仪亭), Guo Wenjing turns to a synthesis of European operatic canons and the traditions of Peking and Sichuan opera, and in “Diary of Madman” (狂人日

记) to a combination of avant-garde techniques and principles of pitch organization associated with the tone system of the Chinese language. “Poet Li Bai” (诗人李白) and “Rickshaw” (骆驼祥子) are more in line with European academic conceptions of the opera genre, but elements of Chinese musical art are also present. The national flavor in all of the works is achieved through the inclusion of traditional forms and vocal production techniques, techniques of traditional scenography, the sound of folk instruments, and an allusion to the themes of folk songs.

**Key words:** Guo Wenjing, operas by Chinese composers, Beijing traditional opera, Sichuan traditional opera, Chinese folk instruments

**Conflict of interest.** The author declares the absence of conflict of interests.

**For citation:** Ma Shuhao (2023), “Opera compositions by Guo Wenjing: features of musical solutions”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 2, pp. 98–111. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-2-98-111.

К рубежу XX–XXI вв. развитие китайской оперы интенсифицировалось, особенно это справедливо применительно к последнему десятилетию. Ежегодный «прирост» в рамках данного периода составляет около 15 сочинений, что является весьма значительным показателем. В числе композиторов, работающих в данном жанре такие известные музыканты, как Тан Дун, Чжоу Сюэши, Чен Йи, Зу Лонг, Вэнь Дэцин, Цюй Сяосун. Однако среди современных оперных творений в Китае лучшими по праву можно назвать произведения Го Вэньцзина, который активно работает в настоящее время. Жанр является одним из магистральных для композитора, им написаны пять опер, ставших классикой национального искусства. При этом каждое произведение – новый шаг композитора, оригинальное театральное представление по замыслу и воплощению.

Оперы Го Вэньцзина завоевали признание публики благодаря актуальности поднимаемых проблем, плотным связям с национальной культурой Китая, обращению к элементам традиционного музыкального и театрального искусства, а также оригинальному композиторскому мышлению автора<sup>1</sup>. Достаточно ши-

рокое распространение оперного творчества современника – весьма редкое явление в культурном пространстве, и это подтверждает, что произведения Го Вэньцзина признаются аудиторией.

Опусы анализировались искусствоведами. Необходимо упомянуть диссертационное исследование Сюй Цзыдуна «Опера Го Вэньцзина “Деревня Волчья” в аспекте мировой музыкальной гоголианы» (2018) и его статьи (2016; 2017). Важными источниками стали диссертация Чжу Линьцзи «Современная китайская камерная опера как отражение культуры постмодернизма» (2021), в которой упоминается «Ночной банкет» («Вечерний прием») Го Вэньцзина, работы Ли Цзити и Ван Ибо (Ли Цзити, 2004; 2018; Ван Ибо, 2013).

Однако целостный взгляд на оперное творчество композитора еще не предложен, соответственно целью статьи становится выявление особенностей художественных замыслов и музыкальных решений в операх Го Вэньцзина. Для достижения цели используются аналитический, сравнительный, сопоставительный методы, а также контекстно-диалогический метод, подразумевающий апелляцию к актуальным творче-

ским идеям, определившим развитие оперного творчества. Приведем краткую информацию об операх композитора (таблица).

**Оперные произведения Го Вэньцзина**

Опера	Время и место премьеры	Действующие лица
«Записки сумасшедшего» по одноименному роману Лу Синя (鲁迅)	Июнь 1994 г. Амстердамский голландский фестиваль искусств, Голландская новая музыкальная труппа	Сумашедший: тенор Брат сумашедшего: баритон Мистер Хо: бас Призрак: лирическое сопрано Деревенские женщины: меццо-сопрано Ведьма: альт Деревенская девушка: сопрано
«Вечерний прием» по картине «Ночной банкет Хань Сицзая» (韩熙载夜宴图) Гу Хунчжуна (Государственный музей Гугун, Пекин)	Июль 1998 г. Оперный театр Алмейда, Лондон, Великобритания	Хань Сицзай: бас Хун Чжу: сопрано Девушка-солистка на пипе: женщина, умеющая играть на лютне Певица: колоратурное сопрано Ли Юй: певец, владеющий приемами пекинской оперы Гу Хунчжун: баритон Чжоу Вэньцзюй: второй баритон
«Беседка Фэнъи» по роману «Троецарствие» Ло Гуаньчжуна (罗贯中)	Март 2004 г. Амстердамский голландский фестиваль искусств, Королевский концертный зал, Амстердам	Дяо Чань: певица, владеющая приемами сычуаньской оперы Лу Бу: певец, владеющий приемами пекинской оперы Дун Чжо: певец, владеющий приемами пекинской оперы
«Поэт Ли Бо» по событиям последнего периода жизни китайского поэта, связанным со ссылкой и опалой, а также по его стихам	Июль 2007 г. Центральный городской оперный театр, Колорадо, США	Ли Бо: бас Вино: тенор Луна: сопрано Стихи: певец, владеющий приемами пекинской оперы
«Рикша» по одноименному роману Лао Шэ (老舍)	Июнь 2014 г. Большой национальный театр Китая, Пекин	Сянцзы: тенор Хуньюй: сопрано Лю Сые: бас Сяо Фуцзы: сопрано Эр Цянцзы: баритон

Сочинение «Записки сумасшедшего» стало вехой в истории китайской оперы, поскольку в данном опусе Го Вэньцзин выступил как новатор. Сочинение тяготеет к камерности, и подобный подход с первой же оперы стал характерным для Го Вэньцзина. Как правило, его произведения невелики по объему, ком-

позитор использует ограниченный состав участников и не включает в сочинение хор (за редким исключением), основной акцент делается на психологии героев, их внутреннем мире, в вокальных партиях преобладает ариозно-декламационный стиль интонирования. Сюжет «Записок сумасшедшего» посвящен

«истории болезни» ученого, чья интеллектуальная деятельность привела к психическому заболеванию, мании преследования. При этом бред Сумашедшего, который боится быть съеденным, отождествляется с негативной сутью феодального общества, которое уничтожает человеческую личность, «съедая» все ее силы и возможности. Количество персонажей ограничено, поскольку в центре внимания оказывается драма и нюансы переживаний главного героя.

Характеристика Сумашедшего представлена в эволюции, в различных драматических состояниях (от надежды к отчаянию и от спокойствия к ужасу): они становятся импульсом для формирования образного строя и музыкального языка всего сочинения. Интонационно-тематическую основу составляют звуковысотные особенности китайского языка, отражающие различные эмоции. При этом в партиях говорящих, поющих, декламирующих, плачущих, смеющихся персонажей музыкальное воплощение интонаций предстает преувеличенным, концентрирующим ведущие черты. Это позволяет композитору сделать весь оперный язык близким к национальному разговорному, но более экспрессивным по сути.

Новым шагом в развитии китайского академического искусства становится интонационный словарь этой оперы, поскольку он базируется на синтезе четырех систем звуковысотной организации: 1) серийная техника; 2) пентатоника; 3) микрохроматика; 4) тоновая специфика китайского языка. Важную функцию приобретает использование возможностей микрохроматики,

которая применяется в монологах, позволяя внедрить звуки неопределенной высоты. Это придает реализм вокальной речи героев драмы. Кроме того, опера представляет новый подход с позиций гармонического решения. Соотношения между тремя базовыми тонами трихорда, положенными в основу музыкальных построений, используются Го Вэньцином как бы в качестве аналога отношений между субдоминантой, доминантой и тоникой. Поэтому в каждой сцене появляется центральный тон, играющий ведущую роль и заменяющий тонику.

В статье Го Вэньцина «Взаимосвязь вербального текста и музыки и языковая проблема в китайской опере» (2016) изложены некоторые взгляды на оперное творчество, основанные на опыте работы над первой оперой: «1. Музыкальная составляющая спектакля должна подчиняться имманентным законам музыкального развития, не являясь украшением и иллюстрацией литературного сценария. Доминирование музыкального начала может быть частичным или полным. 2. Композитор должен отразить особенности драматического спектакля, исходя из специфики драматургии, а также из заданных характеристик и внутренней эволюции персонажей. В этом ключ к созданию реалистичных образов героев. 3. Что касается проблем языка китайской оперы, композитор может контролировать артикуляцию актеров, может ставить цель отразить конкретные диалекты или же нюансы древнекитайского произношения, либо выполнять чрезвычайно детализированную обработку речевых интонаций в музыке, усиливая экспрессию».

Выработанные положения помогли реализовать большинство поставленных задач в «Записках сумасшедшего» и отразить подлинную драму мыслящего героя в удушающей атмосфере глубоко формализованной культуры китайского феодального общества.

В отличие от других опер Го Вэньцина «Вечерний прием» основан на реальных исторических событиях, запечатленных на живописном полотне. В оперном сценарии органично сочетаются правда и вымысел, виртуальный и реальный мир, что неизбежно, учитывая отсутствие точных вербальных текстов. При этом словесный текст опирается на древнюю китайскую лирику и отражает «классическое» поэтическое настроение, свойственное атмосфере описываемого исторического периода. Важнейшую цель составила трактовка персонажей с точки зрения их внутреннего состояния, переживаний, а также оценки их моральных принципов и реальных действий.

Главный герой Ли Юй – последний Желтый император китайской династии Тан, империя которого была разрушена представителями династии Сун через 14 лет после его вступления на престол. Это сложная и неоднозначная фигура, трагический конец которой предопределен. Доставшаяся ему империя была на грани краха в результате серии восстаний и военных поражений, и он не смог предотвратить ее разрушение перед лицом растущего могущества империи Сун. По сюжету оперы Ли Юй предпринимает последний шаг, пытаясь заручиться поддержкой Хань Сицзая, талантливого политика и литерато-

ра, но тот отвергает предложение стать канцлером. Желая понять реальную причину отказа, император посылает известного художника Гу Хунчжуна в дом Хань Сицзая. Живописец запечатлевает сцены званого обеда, экстравагантной и развратной жизни политика в условиях гибели империи.

Облик Ли Юй связан с идеей преданности своей стране: герой приносит себя в жертву, несмотря на безвыходность ситуации. Этот персонаж вызывает бесспорное сочувствие. Обаяние образу Желтого императора добавляет его поэтический талант, он написал большое количество стихов, сохранившихся до наших дней.

Хань Сицзай предстает двойственным персонажем. Искушенный политик, он внес большой вклад в развитие династии Тан, давая полезные советы и предложения, но в последние дни правления, осознав, что империя безвозвратно рушится, отклонил приглашение Ли Юй, не желая приносить в жертву свою жизнь и репутацию. Хитрый политик притворился, что не интересуется ничем, кроме пьянства и разврата, фактически дистанцировавшись от государственных проблем. Его позиция выглядит эгоистичной, но вполне понятной зрителю. При этом Хань Сицзай обладает рядом привлекательных качеств – это крупный литературный деятель династии Тан, который обобщил и отредактировал книги «Полное собрание поэзии эпохи Тан» и «Дополнительное собрание поэзии Тан»: именно он сохранил сочинения большинства крупных поэтов династии до наших дней.

Избранный сюжет стал поводом для поиска новых музыкальных при-

емов, поэтому «Вечерний прием» демонстрирует иной стиль, чем первая опера. Ли Цзити (李吉提), профессор композиции Центральной консерватории Китая, после просмотра оперы отметил специфику представленных в сочинении музыкальных технологий, констатируя, что она «явно унаследовала и заимствовала эффектные средства традиционной китайской оперы» (2004). С этим утверждением нельзя не согласиться. В опусе воплощены такие приемы традиционного спектакля, как эпичность повествования, появление каждого персонажа со своего рода «выходной арией», а также наличие вокальных эпизодов в стиле традиционной пекинской оперы<sup>2</sup>.

Однако приемы традиционного пения здесь использованы не в чистом виде, а в сочетании с классическим вокалом – весьма креативный прием, позволяющий добиться нового художественного эффекта. Например, в первой сцене Хань Сицзай сидит на диване и поет соло с закрытыми глазами на следующий текст: «Жизнь человека коротка, и хотя

он создает заздравные песни, он может петь их только печально и он вряд ли сможет забыть свою грусть. Жизнь в этом мире подобна капле утренней росы, которая исчезает в мгновение ока»<sup>3</sup>. Такое неторопливое, медитативное пение характерно для стиля пекинской оперы, в частности, для типичного персонажа Сю Шэн (小生). В данном случае иллюстрируется традиционная манера исполнения, принятая у китайских литераторов. При этом использованы скачки на широкие интервалы (2 октавы и более) и частое чередование «настоящего, реального голоса» и фальцета (пример 1).

Большое значение в этом спектакле придается выразительному значению тембров, весьма важному для китайской национальной инструментальной музыки. С этой целью в оркестре объединены народные китайские и академические симфонические инструменты, и при этом, например, пипа (琵琶) и бамбуковая флейта (竹笛) звучат в качестве ключевых инструментов на протяжении всей оперы. Композитор не

Пример 1. Ария Хань Сицзая

置酒高堂，  
悲歌临殇。人生几何，  
逝如朝霜。

только использует тембры инструментов в их фольклорной функции для придания оперным сценам яркого колорита, но в своем сочинении расширяет первоначальную функцию инструментов.

В частности, появляются нехарактерные для традиции техники звукоизвлечения, более широкие диапазоны, а также звукоряды, выходящие за пределы привычных. Это позволяет добавить новые инструменты в симфонический оркестр в качестве равноправных участников коллектива и усилить за счет необычных тембров экспрессию в кульминациях. Например, таков эпизод в начале второй сцены, в которой участвуют Ли Юй, Хань Сицзай и Гу Хунчжун. Хотя в партиях солистов дана ненотированная речь, флейта фактически «озвучивает» вокальные строки благодаря использованию широких скачков, а пипаспособствует созданию тревожной атмосферы всей сцены за счет сочетания мелодических скачков и диссонансных созвучий.

В сценографию также внедрены техники движения, характерные для боевых искусств, и для сцен, сопровождаемых традиционными китайскими оперными гонгами и барабанами. Это играет важную роль в формировании «зоны напряжения» и в подготовке кульминаций. С точки зрения технологии письма и логики формообразования необходимо отметить, что в опере преобладает линейное мышление, которое влияет на три аспекта.

Во-первых, на фактуру. Вокальные или инструментальные высказывания чаще всего представлены в монодийном изложении и подчиняются логике горизонтального

развертывания. Инструментальная партия часто опирается на приемы, типичные для традиционной китайской оперы, т.е. в основном фонически поддерживает мелодическую линию, предназначенную для человеческого голоса. В том числе используются остинато, в основу которых положены фиксированные ритмические фигуры или фиксированные опорные тоны, обогащающие основную мелодию, и, таким образом, образующие с ней единый комплекс.

Во-вторых, принципиально важен хронометраж монодийного исполнения. Отсутствие заданного размера позволяет солисту подчинять вокальную строку логике, которая характерна для традиционной оперы. Ритмический рисунок при этом отражает переменную метрику, избегая регулярной. В некоторых фрагментах фактически можно говорить о применении внеметрической организации мелодической линии, что приближает ее к вербальной речи.

В-третьих, гармония применяется преимущественно в колористической функции, а логика функциональности значительно ослаблена. Отметим и приемы полифонического письма, включенные в диалогические сцены: учитывая конфликтные взаимоотношения между персонажами, понятно, что используется контрастная полифония.

Ван Ибо (王艺播), профессор факультета композиции Шанхайской консерватории, называет оперу «Вечерний прием» системой гармонии, сравнивая ее с китайской литературой, архитектурой и живописью (2013). С его точки зрения красота литературной основы, специфика интонационно-ритмической основы

древнекитайского стиха, отражаются в музыкальном ритме и интонации. Живописное полотно, ставшее импульсом к созданию оперы, реализовано не в многокрасочном захватывающем звучании, которое бы противоречило изяществу и элегантности самой картины, а в тонком сопоставлении тембров инструментов. Важным является избранный стиль камерного звучания, который соответствует манере древней китайской живописи. Красота архитектуры отражается в идеально выстроенной архитектонике сочинения, реализованной в концентричности семи частей оперы: это четыре картины и три интермедии, которые символизируют «Семиэтажную Пагоду»<sup>4</sup>.

Третья опера Го Вэньцзина «Беседа Фэнъи», представляет очередной опыт синтеза различных источников: в данном случае это черты пекинской, сычуаньской и современной европейской оперы. Произведение посвящено еще одной драматической странице китайской истории, связанной с политическими интригами министра Ван Юнь (王允) при правителе династии Хань. Он пообещал свою красавицу-дочь, Дяо Чань (貂蝉), в жены Лу Бу (吕布) – военачальнику правителя Дун Чжо (董卓), а затем предложил ее же в жены само-

му Дун Чжо, чтобы рассорить их. В результате поединка Лу Бу убил тирана Дун Чжо. Фигура Ван Юнь выглядит двойственно: с одной стороны, он действует в интересах страны, стремясь освободить ее от деспотичного правителя, с другой – для достижения цели он прибегает к интриге, обману. В центре внимания в спектакле вновь оказываются диалоги и поведение героев, высвечивающие подоплеку их переживаний и психологические мотивы.

Данный замысел композитор реализовал, своеобразно сочетая традиционные стили пения и приемы, типичные для пекинской и сычуаньской опер<sup>5</sup>. Как известно, стиль пения сычуаньской оперы в основном мягкий и лиричный, а вокал пекинской оперы – четкий и жесткий, что позволяет создать контраст между персонажами. Так, партия красавицы Дяо Чань (貂蝉) решена в стиле сычуаньской оперы в высокой tessitura, что подчеркивает ее мягкий характер и изящество. Это свободная в мелодическая линия, которая отличается отсутствием определенной тональности и четкого ритма. Пение сопровождается использованием барабанов и деревянных ударных инструментов, отбивающих такт. Так, например, уникальный отрывок «Ту Сонг» (徒歌) (пример 2).

Пример 2. Ария Дяо Чань

h.w.bl.  $\text{♩} = 52$  high wood block (played by the soprano) Senza Tempo  $\text{♩} = 64$  piti mosso

s. [貂蝉] *ad lib.* *dim.* *ad lib.* [演奏员齐唱] *dim.* *rit.*

汉 shan 室呀 shi ya 王业呀 wang ye ya 巴偏安呀, yi pian ana, a

Senza Tempo

h.w.bl. *ad lib.*

s. [貂蝉] *ad lib.*

贼臣董卓尽专权。他新收丁爱儿吕布。更凶险，犹如那虎添双翼

zei chen dong zhuo jin zhuan quan na. ta xin shou le ai er lv bu. geng xiong xian, you ru na hu tian shuang yi



В выступлениях героя оперы Лу Бу (吕布) присутствует характерный для пекинской оперы четкий ритм с подчеркиванием каждой доли размера (1/4). Такая акцентуация

помогает выразить решительный характер персонажа, энергичную и волнующую музыкальную атмосферу сцен, в которых он принимает участие (пример 3).

Пример 3. Ария Лу Бу

① 青衣

*f* 大英雄自有倚天屠龙剑，除老贼小试霜刃有何难？  
 da ying xiong zi you yi tian tu long jian, chu lao zei xiao shi shuang ren you he nan?

上句 下句

Оркестровое решение, как и в «Вечернем приеме», подчеркивает национальный колорит. Используется большое количество народных инструментов, в том числе эрху (二胡), бамбуковая флейта (竹笛), пипа (琵琶), гучжэн (古筝)<sup>6</sup>. Учитывая, что мелодическое начало в опере основано на китайской пентатонике и тоновой специфике китайского языка, все приемы в сумме позволяют передать уникальную восточную красоту традиционной китайской драмы.

Опера «Поэт Ли Бо» была названа журналом «New York Opera News» «шедевром восточной медитации»<sup>7</sup>. Данное сочинение во многом отражает приемы литературы потока сознания, непосредственно воспроизводящей переживания персонажа. В центре действия – легендарный поэт Ли Бо, который пропускает через сознание все свои взлеты и падения, демонстрирует свою многогранную натуру. Облик получается цельным и весьма далеким от хрестоматийного образа поэта-романтика.

Содержание опуса связано с последними событиями жизни поэта, опалой, ссылкой и гибелью. Описание жизненной ситуации Ли Бо в пьесе явно пропущено композитором через собственное миро-

ощущение, что позволяет отразить необычный духовный диалог великого древнего поэта и современного композитора. Это дает возможность в чем-то расширить представления и о творчестве прошлого, и о художественной среде настоящего. Структура сочинения нарушает привычную логику оперы, все пять сцен как бы независимые друг от друга картины, в которых нет последовательного развития.

Музыкальный язык спектакля, как пишет Цзюй Цихун, характеризуется «умеренным использованием современных приемов и ограниченным использованием традиционных приемов» (2008). Здесь Го Вэньцин демонстрирует большее внимание к европейской оперной традиции при сохранении связи с национальными источниками, так как в партии одного из персонажей включены приемы пекинской оперы. Однако в отличие от музыкального воплощения персонажей «Записок сумасшедшего», в «Поэте Ли Бо» композитор отказывается и от додекафонии и атональности, оставаясь в рамках расширенной тональной системы. При этом использование частых тональных изменений и приемов политональности в произведении помогает выразить ощущение

неопределенности и двусмысленности, создавая тем самым музыкальный контекст для высвечивания разных граней мятежной природы поэта. Такое решение становится весьма органичным для иллюстрации в высшей степени утонченного и элегантного образа Ли Бо.

Композитор не разрабатывает характерные музыкальные темы для всех персонажей оперы: ткань произведения объединяют два важных тематических материала. Первый из них строится на основе коротких мотивов с широкой экспрессивной интонацией, он исполняется деревянными духовыми в начале увертюры и положен в основу ряда ключевых сцен. Этот материал помогает создать ощущение жути, страха и неопределенности, например, в заключительной сцене «гибели Ли Бо».

Второй материал базируется на постоянно повторяющейся ритмической группировке и впервые тоже звучит в увертюре, исполняемый женским хором за сценой. По мысли композитора, в этом остигатном мотиве с неожиданными остановками как будто проиллюстрированы неуверенная речь и походка пьяницы. В то же время этот «спотыкающийся» музыкальный элемент позволяет отразить самоиронию и чувство юмора героя, который подсмеивается над собой. Данный тематический материал использован в сценах, связанных с пристрастием Ли Бо к вину, с изображением его смеха, сарказма. Композитор настаивает на преимуществе вокала при создании музыкального образа героя, но порой применяет и отдельные приемы традиционной оперы в основе мелодической линии, когда этого требует эмоциональное состоя-

ние персонажа. В результате опера «Ли Бо» оказалась весьма органично выстроенным, хорошо структурированным музыкальным произведением, выдержанным в едином стиле.

Последняя из опер – «Рикша» – появилась по заказу китайского театра и на сегодняшний день стала кульминацией оперного творчества Го Вэньцзина. На это повлияли и сложность сюжета, и психологические портреты персонажей, и писательское мастерство литератора, и глубина поднимаемой темы. В центре внимания композитора находится человеческая жизнь, которая тратится не на движение вперед, не на совершенствование и достижение духовных целей, а на «бег по замкнутому кругу».

Суть заключается в следующем: герой с трудом зарабатывает деньги и покупает повозку, женится и надеется на лучшую жизнь. Однако у него крадут повозку, и он вновь вынужден тяжело работать ради новой повозки, чтобы зарабатывать на жизнь. Умирает жена и он продает только что заработанную повозку, чтобы похоронить супругу. В таком бессмысленном растрачивании сил композитор видит главную трагедию человеческого существования. Концепция в чем-то перекликается с «Записками сумасшедшего», в которой общество тоже заставляет человека жертвовать всеми потенциальными возможностями ради существования в заданных рамках.

В «Рикше» Го Вэньцин формально отошел от принципов камерного сочинения, он выбрал за основу структуру западной большой оперы: в сочинении два акта, восемь картин, в которых в отличие от предыдущих опытов представлены

привычные жанры и формы оперного искусства, наличествуют речитативы, арии-соло, ансамбли и хоры. Впечатляющим моментом становится, например, ария Сяо Фуцзы (小福子), исполняемая незадолго до ее смерти: это красивая и печальная мелодия, полная отчаяния, которая трогает сердца слушателей. Показателен и хоровой отрывок в конце всей оперы, в котором участвуют более 200 человек: он завершает все произведение величественным, мощным финалом.

Однако на первый план по-прежнему выходят переживания и мотивы поступков персонажей, и особенно путь от надежды к разочарованию, проходимый главным героем. Кроме того, основные типажы не утрачивают связи с традиционной китайской театральной культурой, а музыкальные решения подчиняются нормам национального языка. Отметим активное цитирование традиционных китайских оперных тем и народных песен для характеристики персонажей. Уже в первой сцене спектакля звучат песни «Посмотрите на эту повозку» (瞧这车) и «Война идет» (打仗啦): в них появляются характерные интонации, которые присутствуют далее и в арии главного героя, и в хоровом припеве, иллюстрирующем сцену паники, и т.д. Также в упомянутой сольной арии Сяо Фуцзы (小福子) композитор опирается на китайскую народную песню хэбэй «Сяо байцай» (小白菜). Эта песня, посвященная изображению наивной, бедной сельской девушки, является почти бытовой в Китае. Музыкальный образ соответствует облику Сяо Фуцзы (小福子) и органично вписывается

в эстетические принципы, характерные для традиционной китайской культуры.

Звуковысотные соотношения в партиях солистов отвечают правилам китайского произношения, а ритмика и диапазоны даются в соответствии с контекстом действия и ролью персонажа, поэтому интенсивность вокальной интонации при отражении вербальной речи, варьируется. Например, в рамках одного и того же речевого тона широкие интервалы представляют экспрессивную речь, а постепенное движение – спокойную речь. Китайские национальные музыкальные инструменты (саньсянь<sup>8</sup> и сона<sup>9</sup>) и этнические ударные, как и в предыдущих операх, интегрированы в симфонический оркестр и звучат в сценах в соответствии с закрепленной семантической функцией. Например, сона (唢呐), которая часто используется в китайском фольклоре на похоронах, применяется в сцене прощания с Хуньюо (虎妞).

В пятой сцене использован также традиционный китайский прием «длинных ритмизованных строк», доводя музыку до кульминации за счет ускорения ритма: это сцена «Храмовой ярмарки». Ли Цзити отмечает: «сочинение оперной музыки Го Вэньцином, основанное на сохранении жанра западной оперы, сочетает в себе фонетические и музыкальные характеристики, типичные для китайской народной и оперной музыки с драматизмом, показательным для большой европейской оперы. Это дает возможность расширить диапазон оперного искусства Запада» (2018).

Помимо акцентов на психологии, переживаниях героев, которые ста-

новятся важнейшей отправной точкой в создании опер Го Вэньцзином, его волнуют две темы: первая из них – противоречия Личности и Общества, раскрываемые в «Рикше», «Записках сумасшедшего», «Поэте Ли Бо». Поднимаемые проблемы важны для китайской культуры, но можно утверждать, что тема подавления творческой свободы и возможностей самовыражения Личности является общей для музыкантов различных стран. Это придает работам Го Вэньцзина актуальное звучание.

Вторая проблема связана с вопросами гендерного характера: композитор уделяет внимание женским образам во всех пяти операх. При этом деревенские женщины, действующие в «Записках сумасшедшего», показаны как равнодушная масса, что обусловлено ролью женщин в патриархальном обществе: любая их инициатива будет жестоко подавлена, они станут изгоями. Трудная судьба постигает и сестру Сумасшедшего, ставшую Призраком. Хун Чжу в опере «Вечерний прием», Дяо Чань в «Беседке Фэнъи» и Луна в «Поэте Ли Бо» покорны и, если не совсем беспомощны, то

ограничены в своих возможностях и не могут выйти за заданные рамки. В «Рикше» представлены две совершенно разные по характеру женщины: внешне сильная и властная героиня Хунъю, и трудолюбивая, добрая возлюбленная героя Сяо Фуцзы. Но обе героини оказываются в жалком положении и погибают, потому что живут в формализованном до предела обществе с нездоровыми отношениями между людьми. Данная тема была особенно важна для культуры Китая.

В заключение хотелось бы отметить, что несмотря на определенную общность проблематики и использованных средств музыкальной выразительности, приемов письма, оперы весьма различны. Они иллюстрируют путь композитора ищущего, композитора, который не опирается на раз и навсегда избранную модель, а выбирает средства в зависимости от концепции, поставленной творческой цели, и стремится обрести максимально органичное решение. Спектр же средств музыкального языка демонстрирует широту кругозора и несомненную толерантность Го Вэньцзина к многочисленным тенденциям современного музыкального искусства.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Известно, что «Записки сумасшедшего» получили пять версий сценического воплощения (в Нидерландах, Германии, Англии, Франции и Китае), «Вечерний прием» прозвучал в двух вариантах (в Великобритании и Франции), «Беседка Фэнъи» была исполнена более 20 раз (в Голландии, Германии, Китае, Италии) и в сценическом воплощении (в США), «Рикша» трижды ставилась в Китае и Италии, а опера «Поэт Ли Бо» имела более десяти представлений в Китае, США и Дании.

<sup>2</sup> Отметим, что такой принцип самопредставления является показательной характеристикой и для эпических сказаний, и для театральных традиционных спектаклей разных культур.

<sup>3</sup> В оригинале текст следующий: «置 (zhì) 酒 (jiǔ) 高 (gāo) 堂 (táng), 悲 (bēi) 歌 (gē) 临 (lín) 觞 (shāng)。 人 (rén) 生 (shēng) 几 (jǐ) 何 (hé), 逝 (shì) 如 (rú) 朝 (cháo) 霜 (shuāng)».

<sup>4</sup> Семиэтажная Пагода – традиционное китайское здание, которое является эталоном формы и стиля. Первоначально это была буддийская архитектура, которая стала популярной в Китае в 202 г. до н.э. (при династии Хань) с введением буддийской культуры в Китай.

<sup>5</sup> Жанры пекинской и сычуаньской оперы имеют как сходство, так и отличия. Общность проявляется в темах спектаклей,

часто основанных на легендах или исторических событиях, а также в типажах действующих лиц. Похожими средствами решается визуально-сценический ряд: и в одном, и в другом виде оперы используются характерные танцы, элементы боевых искусств, жестикуляция, костюмы и грим. Функция инструментального ансамбля (оркестра) в операх аналогична, как и соотношение вокальной и инструментальной строк. Различия заключаются в нескольких параметрах. Во-первых, в самом происхождении двух стилей. Так, пекинская опера зародилась на центральных равнинах Китая, центром которых является Пекин. Сычуаньская же сформировалась в горных районах Сычуани, Чунцина, Гуйчжоу и Юньнани. Поэтому каждый вид находится под влиянием местной народной сценарной культуры и фольклора, что влияет на оперу. Второе отличие связано со спецификой вокально-речевой интонации. Так, пекинская опера (京剧) исполняется относительно четко и жестко, отрывисто, а тексты песен обычно звучат на пекинском наречии, тогда как в основу сычуаньской оперы (川剧) положено мягкое и лиричное вокальное исполнение с произношением на сычуаньском диалекте. Имеются различия и в использовании музыкальных инструментов: в пекинской опере состав в основном включает ударные и струнные инструменты: барабаны

(单皮鼓), погремушки (响板), гонги (大锣) и цимбалы (钹), цзин-ху (京胡), юэцин (月琴) и саньсянь (三弦) и т.д. В сычуаньской опере звучат гонги и барабаны: малый барабан (小鼓), танг-барабан (堂鼓), большой гонг (大锣), большие тарелки (大钹), гаоху (高胡), пипа (琵琶), малый гонг (小锣), банху (板胡), суона (唢呐) и др. Четвертым различием между видами оперы становится распределение актерских ролей в спектаклях: в пекинской традиции обычно один актер – это один персонаж, который не меняет грим на протяжении произведения, в сычуаньской опере один актер играет множество ролей, изменяя грим, т.е. для него рисуется «несколько лиц».

<sup>6</sup> Гучжэн – традиционный струнный китайский инструмент, напоминающий цитру.

<sup>7</sup> Автор данной статьи не указан (New York Opera News. 2007. № 7).

<sup>8</sup> Саньсянь (三弦) – китайский традиционный щипковый инструмент, который также был представлен в Японии и других странах.

<sup>9</sup> Сола (唢呐) – китайский традиционный деревянный духовой инструмент типа гобоя. Уже в III в. н.э., с открытием Шелкового пути, сола была завезена в Китай из Восточной Европы и Западной Азии. После тысячелетнего развития сола приобрела уникальный тембр, став национальным духовым инструментом Китая.

## ЛИТЕРАТУРА

Сюй Цзыдун. «Записки сумасшедшего в деревне волчка»: Реинтерпретация голевого сюжета в китайской культуре // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2016. № 4. С. 71–75.

Сюй Цзыдун. От Н.В. Гоголя к Лу Синю и оперному либретто Цэн Ли и Го Вэньцина // Культура и цивилизация. 2017. № 3А. С. 356–364.

Сюй Цзыдун. Опера Го Вэньцина «Деревня Волчья» в аспекте мировой музыкальной гоголианы: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2018. 24 с.

Чжу Линьци. Современная китайская камерная опера как отражение культуры постмодернизма: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2021. 24 с.

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 Вэньцина и исследование его стиля // Музыкальное искусство. 2013. № 2. С. 153–157).

## REFERENCES

Guo Wenjing (2016), *Gē jù wén běn yǔ yīn yuè de guān xì jí zhōng wén gē jù de yǔ yán wèn tí* [Relationship between verbal text and music and language problems in Chinese opera], *Gē jù* [Opera], no. 1, pp. 52–53. (in Chin.)

Ju Qihong (2008), *Guō wénjǐng shī rén lí bái zhōng gē jù měi xué jiě dú* [Aesthetic interpretation in Guo Wenjing's opera "Poet Li Bo"], *Rén mín yīn yuè* [Folk music], no. 5, pp. 5–9. (in Chin.)

Li Jiti (2004), *Huà fǔ xiū wéi shén qí: guān yú gē jù yè yàn* [Turning corruption into magic: essay on the opera "Evening reception"], *Rén mín yīn yuè* [Folk music], no. 1, pp. 18–21. (in Chin.)

Li Jiti (2018), *Guō wénjǐng hé tā de gē jù luò tuó xiáng zī* [Guo Wenjing and his Rickshaw Opera], *Rén mín yīn yuè* [Folk music], no. 2, pp. 32–35. (in Chin.)

Sui Zidung (2016), «Notes of a madman in the village of a wolf cub»: reinterpretation

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).

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).

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).

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 Ци-хун. Эстетическая интерпретация в опере Го Вэньцзина «Поэт Ли Бо» // Народная музыка. 2008. № 5. С. 5–9.

of Gogol's plot in Chinese culture", *Aktual'nye problemy vyshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher musical education], no. 4, pp. 71–75. (in Russ.)

Sui Zidung (2017), "From N.V. Gogol to Lu Xin and the opera libretto by Tseng Li and Guo Wenjing", *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and civilization], no. 3A, pp. 356–364. (in Russ.)

Sui Zidung (2018), *Opera Go Ven'ctsina "Derevnya Volch'ya" v aspekte mirovoi muzykal'noi gogoliany* [Guo Wenjing's opera "Village of the Wolf" in the aspect of the world musical gogoliana], Abstract Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 24 p. (in Russ.)

Wang Yibo (2013), *Guō wénjǐng shì nèi gē jù yīn yuè jié gòu jí fēng gé yán jiū* [Musical structure of Guo Wenjing's Chamber opera and study of his style], *Yīn yuè yì shù* [Musical art], no. 2, pp. 153–157. (in Chin.)

Zhu Linzi (2021), *Sovremennaya kitaiskaya kamernaya opera kak otrazhenie kultury postmodernizma* [Contemporary Chinese chamber opera as a reflection of the culture of Postmodernism], Abstract Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 24 p. (in Russ.)

#### Сведения об авторе

Ma Shuhao, аспирант кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки, преподаватель Уханьской консерватории музыки (Ухань, Хубэй, Китайская Народная Республика)  
E-mail: shuhaoma@vip.qq.com

#### Author Information

Ma Shuhao, post-graduate student of the Department of Music Theory and Composition at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, lecturer at the Wuhan Conservatory of Music (Wuhan, Hubei, People's Republic of China)  
E-mail: shuhaoma@vip.qq.com

Поступила в редакцию 21.03.2023  
После доработки 11.05.2023  
Принята к публикации 22.05.2023

Received 21.03.2023  
Revised 11.05.2023  
Accepted for publication 22.05.2023