

Лю Пін Чан

ПЕКІНСЬКА ОПЕРА В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ
МУЗИЧНОЇ СТИЛІСТИКИ НОВОГО ЧАСУ

Стаття присвячена характеристиці китайської національної музичної драми в контексті музичного театру Європи разом з особливостями німецького і радянського театру, які через мистецтво Б.Брехта безпосередньо вплинули на драматургію пекінської опери.

Динаміка музичного життя XXI століття, вік інформатики, для котрого обізнаність китайських музикантів з європейськими подіями, складає потребу настільки ж органічну, як і знання європейцями основ явищ культури Сходу та Китаю зокрема. Тим більше, що пекінська опера, яка є об'єктом даного дослідження, через театр Б.Брехта кардинально вплинула на шляхи розвитку європейського театру в його вищих художніх та революційно-стилістичних проявах.

Мета статті – виявити характерні особливості китайської національної музичної драми в контексті музичного театру Європи на прикладі пекінської опери «Сива дівчина» Ма Ке і Джан Лу в музичній обробці Іан Діен Іна.

З даної мети випливають наступні завдання:

– узагальнити відомості про шляхи становлення пекінської музичної драми в паралелях та порівняннях з історією європейської опери й музичного театру загалом;

– проаналізувати основні музичні образи та драматургію опери «Сива дівчина» як зразок експериментальної художньої діяльності 50-х років ХХ ст. в поєднанні театрального досвіду Китаю і Європи.

Визначальним у дослідженні виступає інтонаційний підхід, який базується на єдності джерел музики і словесної мови, будучи близькими до естетичних принципів традиційного китайського музичного мистецтва.

Треба зазначити, що дане дослідження спрямоване на діяльність китайських співаків, покликаних поєднувати досягнення європейських оперних набутоків із напрацюваннями національного мистецтва, а також на пропаганду пекінської опери на українському та європейському теренах, що має безпосередні зв'язки з народною музично-художньою традицією найрізноманітніших країн світу.

Пекінська опера – це оригінальний тип музичної драми, яка бере свій початок з XV ст., коли це місто стало столицею держави (1421 р.) і опинилося в епіцентрі культурного і художнього життя Імперії. Самі корені театральних форм Китаю датуються X ст., тоді як самостійна драматургічна форма п'єси з музикою вибудувалася на Півночі Китаю у XIII-XIV століттях [1, 812-813]. Однак народжена на Півдні країни (в Сучжоу) у XV-XVI століттях драма куньцой відіграла вирішальну роль у художньому становленні театру Пекіна, будучи втіленням елітарно-естетичних спрямувань освічених кіл нації. Головним для музичної історії Пекіна стало те, що юаньська драма куньцой розглядалася сучасниками як спектакль, котрий перш за все потрібно «слухати» [2, 224], тобто був висунутий критерій художності, який визначився для європейської опери тільки в епоху високого і пізнього класицизму (XVIII ст.).

Від XVIII ст. трупи провінції Анхой, що зберігали колорит святковості народних вистав, увібрали народні традиції театральності провінцій Ганьсу, Хубей, Цзянсу, визначили тенденції на перехресті яких інтелектуалізм куньцой та танцювально-акробатичні вміння артистів Півночі породили пекінську музичну драму, чи пекінську оперу. Цей процес «спрощення» придворного оперного дійства з опорою на виразові засади народної театральної вистави, який вирішив саме народження пекінської опери, може порівнюватися з певними європейськими музичними подіями. Тут не можна обійтися без аналогій до вказаного процесу з пошуками Х.Глюка та революційного театру Франції, що стали підставою для народження «опери спасіння» Л.Керубіні – жанру, в якому створив свою єдину оперу «Фіделіо» великий Л. Бетховен [3, 405].

Даний жанр китайського національного театру, який отримав цікаве переосмислення в мистецтві нашої країни у ХХ ст., багато дечого увібрив з європейської театральності ХІХ століття. Мова йде про так званий «епічний театр» Б.Брехта, що протиставив принцип «постановки» ідеї «співпереживання» традиційного європейського театру. Умовність театрального дійства театру Сходу Брехт запропонував в якості альтернативи традиційній європейській ілюзії життєдіяльності дії на сцені як одну із джерел свого революційного «агітаційного» театру, як за змістом, так і за стилістикою-драматургією, що бере початок з пекінської опери.

Не останню роль в пріоритетах театру Б.Брехта відіграли його комуністичні переконання. Особлива драматургічна роль «зонгів» у його спектаклях, що привертала увагу публіки з допомогою виконання мелодій-шлягерів, дійсно має принципові зв'язки з драматургією пекінської музичної драми, основні музичні номери якої вибудувалися на типових мелодіях-моделях.

Вищезазначені принципи Б.Брехта були основою його творчості у 20–30-ті роки ХХ ст. Для мистецтва Китаю принципово новий етап бере свій початок з 1949 року, року створення Китайської Народної Республіки, яка оголосила загальнодержавну підтримку національного і нового мистецтва, зокрема того, що був заземлений у західно-європейський художній стимул. У 1953 році був створений Центр експериментального театру, на базі якого виросло дивне творіння нового мистецтва - опера «Сива дівчина» (точний переклад з китайської означає: «Та, що оплакує себе»). У довідкових російськомовних виданнях [3, 225] авторами даного твору є Ма Ке та Джан Лу, тобто ті, що створили літературний текст та композиційне тло спектаклю. Однак типові мелодії даної композиції стали відомими в оригінальній інтерпретації-аранжировці Іан Діен Іна; можливо, тут принагідним є порівняння з ініціативою М. Лисенка, який дав оркестрово-вокальну версію «народної опери» І. Котляревського «Наталка-Полтавка».

Сюжет вищезазначеної китайської опери є багатоскладовим, але зосередженим навколо характеристики дівчини із села Сі Ар. Тут також присутній солдат Та Чун, що кохає Сі Ар. Ці два персонажі взаємодіють із Хазяїном Хоан Шенчженом, який втілює негативне начало в сюжетній дії. Значне місце в діях опери належить Дядечкові Ташу, комуністу, який є опікуном Сі Ар, Тіточці, Ям Пело, батькові головної героїні, що заступається за дочку, а це приводить до його вбивства Хазяїном у першій картині. В опері постійно фігурує Хор, який уособлює «Великий розум» нації. Тут народ виступає «як велика особистість» – у такому значенні про нього висловлювався М.Мусоргський.

У китайській опері, подібно до французької оперної специфіки, актор, що співає, та актор, що танцює, репрезентують особистості співаків-танцюристів, котрі поєднують співацьку і пластичну техніку заради повноти сценічного дійства. Це достоїнство професійного музичного французького театру є похідним від народного театру - ефект «співогри» (буквальний переклад німецького терміна *Singspiel*) підкреслює будь-який національний прояв народної традиції вистав, споріднений він є і з українським національним театром. Але в даному разі акцентуємо увагу на специфіці професійної сцени, що увібрала в себе сполучення засобів художньої виразності, які виступають у формі самостійних видів мистецтв і вмінь у рамках тих мистецтв.

Як і у французькій опері, пекінська драма більше проявляє свою художню сутність у танцювальних сценах, ніж в оперно-співочих. Але якщо французький балет, зберігаючи специфіку європейського балету, представлений переважно «танцем ніг», то китайський балет насичений виразними прийомами, котрі за європейськими мірками прийнято називати акробатикою і котру закономірно можна було б назвати «танцем усього тіла». Спільним у них є прагнення створити ефект «подолання земного тяжіння». Але якщо європейські балетні артисти роблять це за рахунок танцю на пальцях та стрибків типу шпагату з витягнутими носками ніг, то китайські танцюристи-акробати досягають ефекту «невагомості» через певного роду пластику рук та численні «сальто-мортале», виконувані усім тілом. Правда, в опері «Сива дівчина» свідомо введена європейська система танцю, що побудована на пуантах для головної героїні та її безпосереднього оточення, виражаючи, як і в європейському варіанті, прагнення душі до ідеальних цінностей життя.

І все ж головна перевага пекінської опери – спів, причому із наголосом на особливу виразність кантилени у повільному темпі, який притаманний внутрішньоскладовий розспів на відміну від

європейської арії, тобто серйозний спів із риторично-академічним багатством, внутрішньоскладовими розспівами змістовно значимих слів та складів. Такою є арія-пісня головної героїні Сі Ар, котра відкриває 1-у картину І дії, мелодія якої покладена у вихідний мотив оркестрового вступу. У звучанні цієї арії немаловажну роль відіграють такі музичні інструменти, як флейта та арфа – інструменти, які представляють європейський академічний інструментарій, що одночасно зіставляється з національними китайськими інструментами, які мають багатовікову історію (пор. сяо – повздовжна флейта, чи, ді – поперечна флейта; струнні щипкові – се та цінг і інші).

Вихідна арія-пісня Сі Ар, гарної та роботящої сільської дівчини, котрій була призначена трагічна, але прекрасна з етичного боку доля, з самого початку позначена ненормативним звучанням. Це тридольний розмір (для китайської традиційної музики властива природна дводольність), який безпосередньо орієнтується на дещо «відсунуту» архаїчну симетрію ритмоутворень: $3/4 \theta \theta \text{ ♪ } | \text{ ♪ } \eta |$.

Оркестровий вступ, що подібний до увертюри європейської опери, своєю мелодикою вводить в основне коло подій твору; його теми запозичені в основному з музики номерів I та VIII картин. У цій музиці відчутні інтонації мелодій Сі Ар (див. від 10 т. вступу), які також поєднані із темою завершального для опери гімну на честь Сонця, на честь керівника Мао Дзе Дуна, з іменем якого в Китаї пов'язаний цілий історичний етап державного будівництва та воєнних здобутків. Зауважимо, що мелодія гімну, яка відтворена чітким маршовим ритмом та розміром 4/4, позначена нормативністю національної мови. Одночасно її жорстка маршова основа нагадує знамениті політичні пісні Комінтерну, зокрема пісні Г. Ейслера на подоби «Красного Веддінга» чи «Пісні єдиного фронту».

Вищезазначені лірико-гімнічні мотиви оркестрового вступу поєднані із трубними тріольними зворотами, що близькі з вагнерівською героїчною міддю (пор. із мотивом рогу Зігфріда або з темою польоту Валькірій), котрі відтворюють музику з арії друга Та Чуна та того бійця, який кохає Сі Ар, а в кінцевому результаті того, хто відіграє вирішальну роль у ствердженні її людської та громадянської позиції. Такі музичні характеристики настроюють на сприйняття локальності китайського сюжету та образів-персонажів у зв'язку із світовим культурним контекстом, який зумовив також вищезазначений вплив пекінської опери на німецький «епічний театр» Б. Брехта.

У цілому перенасичений різними подіями сюжет із життя сільської провінції, ідея помсти «вендети» як мотивація поведінки героїв – все це нагадує формування веристського «діалектного театру», спорідненого з традиціями народної драми. Спокута та страждання, які займають у всіх народів світу важливе місце в містеріальних виставах, властиві й опері веристів, і аналізованій пекінській опері.

Опера «Сива дівчина» за сюжетом поділяється на дві частини – по чотири різні за обсягом картини в кожній. I-IV сцени охоплюють події, які характеризують приниження-страждання головної героїні з «кульмінацією жаху» (5-а сцена IV картини): Сі Ар одна в горах, оточена хижими звірами та переслідувана звіроподібними людьми, такими, як Хоан Шенчжен та його прибічники. V-VI сцени демонструють праведний суд над злочинцями, а VII-VIII картини створюють апофеоз справедливості. Як бачимо, вибудовується сюжет, який нагадує пасіону-містерії європейської традиції: чудо перетворення життя у вигляді перемоги Революція створює змістовий стрижень подій.

Дана композиція за своєю структурою аналогічна до ораторії Ф. Мендельсона «Павел» (1834-1836), в якій перша частина присвячена трагічним подіям мучеництва Стефанія, його вбивства Савлом, покарання та каяття останнього, нарешті, хрещення під іменем Павла. А друга частина ораторії представляє Павла, що переможно проповідує в Греції; завершується композиція тим моментом біографії апостола, який вказує на торжество його справи (тут ігнорується історичний факт мученицького відходу з життя цього послідовника Христа). Дана сюжетно-композиційна аналогія творів, принципово далеких за місцем та часом їх створення, вказує лише на один, але вирішальний, спільний момент їх художнього буття. Мова йде про зв'язки з народною драмою-містерією, в якій трагічне дійство покутуючого мучеництва безпосередньо поєднане з торжеством того, хто прийняв на себе мученицьку місію, уособлюючи ідею, достойну великої жертви як такої, що дарує перетворення буття. Загальнолюдські механізми культурного становлення знаходяться вище по відношенню до національно-театральних особливостей.

Веристська драма як різновид серйозного популярного театру за необхідністю відтворює також містеріально-пасіонні засади народної художньої свідомості, що повною мірою представлені в «Сільській честі» П.Масканьї за новелою Дж. Верга (1892). Музична редакція Іан Діен Іна повністю побудована на вступних номерах до сценічної дії: спочатку оркестровий вступ, а згодом – мелодія Прологу (зіставимо з відповідним музичним оформленням до другої знаменитої опери веристів – оркестровою вступною частиною та вокальним Прологом – в «Паяцах» Р.Леонкавалло, 1896). Лише у Масканьї роль музики Прологу виконує Сициліана Турідду, в якій закладена драматична ідея грішного кохання, що на віддалі зіставляється із спокутуючою останньою арією героя, що звертається до Матері. У музичній версії китайського аранжувальника-композитора вокальний Пролог – це хоровий гімноспів, що передбачає завершальне прославлення Сонця Сходу, сходження якого омивалося мучеництвом таких персонажів, як Сі Ар, її батька Ям Пело та ін.

Дієвість народно-містеріальної драматургії в названому творі китайських авторів Ма Ке та Джан Лу з музичною обробкою-аранжировкою Іан Діен Іна апробується також порівнянням із композицією К.Орфа, який претендував при її створенні у 1946 році на втілення глобально-національних ідей його часу, принципово близьких до китайського художнього експерименту (1952-1953). Дві частини драми «Бернауерін», складеної слідом за спробою К.Хубера реформувати політичний устрій Німеччини, має містеріальне підґрунтя, що принципово відрізняється від позитивно-спокутуючого осмислення жертви героїні, яка втілена в п'єсі на основі сюжету драми Ф.Хеббеля 1851 року і яку автор назвав «Новою Антігоною» та «своєю найкращою п'єсою» [5, 140]. Дві частини «баварської п'єси» К.Орфа близькі до «народного пасіону», в якому мучеництво і смерть героїні стають сюжетно самодостатніми (а свою «Антігону» Орф скомпонував на основі спеціально створеної п'єси у 1948 р.). І це збігалось з настроєм думок прогресивних діячів Німеччини, які усвідомлювали моральне очищення завдяки єдиній позитивній реальності відтворення у театрі історичної трагедії.

П'єса Ма Ке та Джан Лу у музичній обробці Іан Діен Іна солідарна з композицією К.Орфа через висвітлення жіночого мучеництва, страждань юної прекрасної дівчини заради ствердження добрих відносин, що задекларовані у сюжетній основі п'єси. Спільним також є звернення до простоти художніх засобів народно-популярної вистави. Численність музичного звучання як такого створює колорит святковості й оптимізму в китайському варіанті, тоді як у німецького автора домінує жорсткість ритмічної декламації із скупими хоровими коментарями дії. Вищезазначена двочастинність аналізованої пекінської опери проявляється в композиційно-сюжетних порівняннях восьмикартинної композиції, тоді як в Орфа дві частини-картини дії складають сутність членування цілого.

У практиці радянського мистецтва 50-х років ХХ ст. особливого поширення набули композиції Г.Свиридова, містеріальне значення яких сучасники оцінили надзвичайно високо й точно. Це «Поєма пам'яті Сергія Єсеніна» (1956) та «Патетична ораторія» на вірші В.Маяковського (1959). У цих творах заново відкривалися імена поетів, що були заборонені в радянському мистецькому житті попередніх десятиріч. Пафос цих творів був спрямований на відновлення ідеї радянського устрою, радянського способу мислення – містеріально-пасіонні моменти помітні в їх будові. У них загибель «Русі сільської» есенінського циклу і Білої армії в ораторії за В.Маяковським складають необхідну спокутуючу жертву заради народження нової («залізної», «червоної») Русі Радянської. При цьому Г.Свиридов успадковував фольклористичний метод К.Орфа та «плакатний» стиль Б.Брехта, що походили від практики архаїчного народного європейського та китайського театру.

Як бачимо, історично ці всі твори пов'язані композиційно та драматургічно з пекінською оперою. Тільки в естетичному сприйнятті К.Орфа європейський позаоперний характер його творів спонукав до визначення їхньої якості на рівні «сценічної кантати-ораторії», тоді як Г.Свиридов обмежувався позасценічними формами кантати й ораторії. І все ж сценічна пластика присутня в композиціях Г.Свиридова опосередковано, так би мовити, «кінематографічно-умоспоглядально». Адже за формами скандування «Патетичної ораторії» без зусиль вгадувалися традиції «театру синєблузників», принципово споріднених із композиціями Б.Брехта – Г.Ейслера. А в покайному відспівуванні, в хороводних та гуртових рухах героїв есенінської Поєми впізнаємо балетний потенціал, котрий через героїчну хореографію «чоловічого» балетного стилю на подобу «Спартака»

Ю.Григоровича – А.Хачатуряна відроджував забуту для радянської сцени на декілька десятиріч пластику балетів-ораторій Дятлевських сезонів, постановок у плані «Мучеництва святого Себастьяна» К.Дебюссі та ін.

Зауважимо, що у сприйнятті сучасників краса й простота мелодизму Г.Свиридова стояла на межі з «відмовою від професійної майстерності» викладу, народна «доступність» його лірики створювала ілюзію «розчинення» в популярній сфері. Інша річ, що сльозливий та відчайдушний спів, прозаїчне скандування у творах Свиридова далекі за сутністю вислову від естетизму народного театру як такого у «Сивій дівчині» Ма Ке та Джан Лу. Однак містеріальні чинники народного театру складають очевидну підоснову вищезазначених композицій у практиці німецького і китайського театру, проєкції у позасценічні реалії театральні-ритуальних форм в кантаті та ораторії Свиридова 50-х років ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Китайская музыка //Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. – М., 1974. – Т. 2.
2. Пекин //Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. – М., 1978. – Т. 4.
3. Музыка Французской революции XVIII века и Л. Бетховен. – М., 1967.
4. Леонтьева О. Карл Орф. – М., 1984.

Liu Bing Qiang

THE PEKING OPERA IN A CONTEXT OF THE EUROPEAN MUSICAL STYLISTICS OF NEW TIME

Clause is devoted to the characteristic of the Chinese national musical drama in historical parallels to musical theatre of Europe, including phenomena of German and Soviet theatre, which through art B.Brekht's have tested direct influence of dramatic art of the Peking opera.

Валентина Белікова

ФОЛЬКЛОРНА ЛЕКСИКА У ТВОРЧОСТІ БОГДАНИ ФІЛЬЦ (НА МАТЕРІАЛІ ЦИКЛУ «ТРИ П'ЕСИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО НА ТЕМИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ»)

Стаття присвячена висвітленню творчого процесу композиторки Б.Фільц, який стосується способів «переплавлення» фольклорного мелосу або його складових у фортепіанній творчості (на матеріалі циклу «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень»).

У сучасному українському музикознавстві до останнього часу актуальною залишається проблема «фольклор і композитор». Вона, власне, зумовлена тим, що з часу становлення професійної композиторської творчості (у класичному розумінні цього терміна) фольклор завжди був і, без сумніву, буде тією джерельною базою, яка постійно живить як професійних композиторів, так і професійних музикантів-виконавців. Адже з такого багатющого мелосного арсеналу завжди можна виокремити ту музичну інтонацію, яка завдяки уподобанням реципієнтів може бути ними трансформована у їхній творчості.

Найбільш репрезентативною ця проблема (маємо на увазі «фольклор і композитор») виявилася у ХVIII ст., коли в європейській композиторській антології появилися імена творців українського бароко М.Березовського, Д.Бортнянського, А.Веделя, М.Дилецького, музика яких органічно «заземлена» у традиційну творчу стихію. Все це дало значний поштовх для глибокого проникнення у фольклорні джерела фундатору українського професійного музичного мистецтва М.Лисенкові, який своєю творчістю подав приклад екології традиційних мелодій і репрезентації їх в авторській творчості. Такого роду засадничий підхід був сповідуваний наступними поколіннями композиторів-професіоналів відповідно до своїх жанрово-виконавських уподобань. Достатньо нагадати жанрово-творчі спрямування композиторів М.Леонтовича, К.Стеценка, Я.Степового, С.Людкевича,