

УДК 008

Влияние социальной среды на интерпретацию партий сопрано в операх китайских композиторов конца XX века

Ян Ян

Аспирант,
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48;
e-mail: 827824887@qq.com

Аннотация

В 1920-х годах детский мюзикл, созданный композитором Ли Цзиньхуэем, открыл первую страницу в истории китайской оперы. В отличие от традиционной китайской оперы, он использовал поэзию, музыку, пение, танцы, сценическое искусство и другие художественные средства, создавая богатые и сказочные сюжеты, которые были приняты как детьми, так и взрослыми. Это событие имело значительное социальное влияние и положило начало активному исследованию и практике китайской оперы. Опера «Седая девушка», созданная коллективом Академии искусств им. Лу Синя в 1945 году, ознаменовала формирование китайской оперы как самостоятельного жанра. Однако в период «Культурной революции» (1966–1976) развитие оперы было подавлено, что привело к её упадку. Деятели искусства подвергались давлению и запретам, а ущерб, нанесённый культурной сфере, был огромен. После завершения «Культурной революции» в 1976 году и проведения симпозиума по литературе и искусству в ноябре 1977 года началось восстановление творческой сферы. В 1978 году правительство Китая провело «Политику реформ и открытости», что позволило творцам свободно выражать свои идеи. Это способствовало стремительному развитию оперного искусства: тематика произведений стала богаче, а художественные стили — разнообразнее. Расширились возможности для обмена и сотрудничества с отечественными и зарубежными творческими коллективами, а певцы получили больше возможностей для выступлений. Кроме того, совершенствование теории музыки позволило композиторам создавать более зрелые и искусные произведения, а певцам — изучать научные вокальные методы и углублять понимание музыкальных текстов. В результате появилось множество выдающихся певцов, и китайское исполнительное искусство получило новое развитие.

Для цитирования в научных исследованиях

Ян Ян. Влияние социальной среды на интерпретацию партий сопрано в операх китайских композиторов конца XX века // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 255-262.

Ключевые слова

Китайская опера, сопрано, культурно-исторический фон, «Политика реформ и открытости», исполнительное искусство, музыкальный текст.

Введение

Социальная среда и культура взаимосвязаны, они влияют и формируют друг друга. Первая определяет возникновение и развитие второй. В определенной среде создается определенная культура. Например, в древнем Китае, при аграрном обществе, осуществление производства зависело от земли и сезонных изменений, что сформировало сельскохозяйственную культуру. Социальная среда влияет на распространение культуры и обмен ею. Так, открытая социальная среда благоприятствует этому, а закрытая – препятствует. Среда разных регионов и этнических групп порождает различные культуры. Кроме того, культура также играет в ней определенную роль. Система ценностей и моральные взгляды, заложенные в культуре, влияют на суждения и поведение людей, а развитая культура может стать идеологическим ориентиром для социальных изменений. Так, например, во времена эпохи Возрождения пропагандировался гуманизм, это не только заложило идеологический фундамент для развития капитализма и социальных перемен, но и способствовало превращению Европы из феодального общества в капиталистическое.

Основное содержание

По сравнению с традиционной китайской оперой и западной оперой, китайская опера появилась сравнительно поздно. Только в 1920-х годах ее начали исследовать и развивать. Она официально появилась в 1945 году, затем была разрушена в период «Культурной революции» (1966-1967), и затем снова расцвела после «Политики реформ и открытости» в 1978 году. Можно отметить, что развитие оперы в Китае преодолело достаточно извилистый и медленный путь. «Культурная революция» 1966-1976 годов стала самым страшным десятилетием в истории китайской оперы, известным как «Десять лет бедствий». В это время помимо политики, экономики и других социальных сфер Китая, сильно пострадала и область культуры. Задача и цель «Культурной революции» заключались в том, чтобы «разгромить тех, кто обладает властью и следует капиталистическому пути, подвергнуть критике реакционных буржуазных авторитетов в науке, осудить идеологию буржуазии и других эксплуататорских классов, изменить образование, литературу и искусство, преобразовать все сферы надстройки, которые не соответствуют экономической основе социализма, чтобы укрепить и развить социалистический строй». В связи с такими целями, руководствуясь крайне левой идеологией лидеров, многие руководители, специалисты, ученые в области литературы и искусства и сами творцы подверглись жестокой критике, что привело к прекращению их творческой деятельности.

Цзян Цин была инициатором этой контрреволюционной деятельности и ведущим членом контрреволюционной группы во время Культурной революции. Она придерживалась крайне «левой» стороны, с одной стороны пресекая традиционные музыкальные произведения за исключением образцовых, а с другой – критикуя прекрасные оперные произведения того времени. Она считала, что поскольку в некоторых эпизодах оперы «Сестра Цзян» главная героиня плачет, это можно расценивать как ее слабость, которая не соответствует образу героя. Считается, что в «Седой девушке», положившей начало направлению новой китайской оперы, крестьянин Ян Байлао покончил с собой, так как не мог выносить издевательств помещика, что посчитали лишенным «духа сопротивления». Многие музыканты подверглись преследованиям, а условия для создания музыки были совершенно неподходящими. С другой стороны, она использовала образцовую оперу как политический инструмент, требуя от художественных

трупп по всей стране выступать только по предписанному ею образцу, насильно продвигая стиль исполнения и содержание образцовой оперы, ограничивая разнообразие музыкальных стилей и художественное новаторство. Развитие музыкального искусства в это время зашло в тупик.

В сентябре 1976 года «Культурная революция» окончательно завершилась, и в Китае начали проводить «Политику реформ и открытости», что привело к увеличению случаев культурных и музыкальных обменов внутри страны и за рубежом. Музыканты, которые прежде были ограничены в творчестве, наконец были свободны, а сфера эстетики быстро расширилась. В таких социальных условиях создатели опер также следовали веяниям времени, активно творили и экспериментировали. Так, китайская опера вступила в новую эру активного развития. По неполным статистическим данным, только с 1977 по 1979 год в Китае было поставлено около ста опер, подавляющее большинство из которых были новаторскими.

В течение десяти лет «Культурной революции» дух и мысли людей были скованы, у них не было свободы. После «Политики реформ и открытости» люди вышли из «идеологического заточения» «Культурной революции». После симпозиума по литературе и искусству в ноябре 1977 года творчество начало восстанавливаться. В 1978 году была установлена идеологическая линия провозглашавшая «раскрепощение сознания и реалистический подход к действительности». В 1979 году литературный критик Чжоу Ян сказал: «Мы должны всемерно уважать особую закономерность литературно-художественного производства, творческий труд каждого отдельного писателя и художника, его творческую индивидуальность и стиль. Следует поощрять разнообразие творческих тем, жанров и форм, свободную конкуренцию различных творческих стилей и художественных школ, свободное обсуждение различных литературно-художественных точек зрения», он также акцентировал внимание на лозунге, который был выдвинут Дэн Сяопином в 1977 году: «Уважение к знаниям! Уважение к таланту!». Документ ЦК КПК «Резолюция о некоторых вопросах истории Нашей партии с момента основания Китайской Народной Республики» от 1981 года, в котором были заново разъяснены и переосмыслены направления развития литературы и искусства, дал прочную и надежную политическую поддержку активному развитию литературы и искусства в этот период. Новый период политики в области литературы и искусства предоставил художникам свободную среду для творчества, и все больше деятелей искусства присоединяются к созданию оперы.

Темы оперных произведений до 1980-х годов находились под влиянием политики, экономики и культуры. На сцене китайских опер всегда были женщины, представляющие рабочих, крестьян, солдат, героев и т.д. Так, они возглавили народную эстетику, сформировав «революционную эстетику» и «героическую эстетику» с ярко выраженной политической окраской. Сюда мы можем отнести такие оперы, как «Седая девушка» (композиторы Хэ Цзинчжи, Дин И, Ма Кэ и др.), «Река красных листьев» (композитор Чэнь Маюань), «Лю Хулань» (композиторы Чэнь Цзы, Мао Юань, Гэ Гуанжуй и др.) «Красная охрана озера Хунху» (композиторы Чжан Цзинань, Оуян Цяньшу). Во время «Культурной революции» оперное творчество было подавлено, и все произведения были преобразованы под основу Пекинской оперы. Обязательный творческий лозунг привел к тому, что творчество стало однообразным, в нем не было жизненной энергии. После «Культурной революции» Китай начал реформироваться и открываться. В области музыкальной культуры, многие различные творческие концепции, стили и технические приемы столкнулись и переплелись друг с другом, что привело к разнообразию произведений. В дополнение к традиционным крупным историческим событиям и классическим образам героинь, опера стала фокусироваться на эмоциях и жизни обычных людей. Появились образы

женщин в повседневной жизни, а социальные изменения использовались в качестве фона для выражения эмоциональных разногласий.

Например, опера 1981 года «Скорбь об ушедшей» на стихи Ван Цюаня и Хань Вэя и музыку Ши Гуаннаня. Главные герои, Цзы Цзюнь и Цзюань Шэн, – мелкобуржуазные интеллигенты с буржуазно-демократической идеологией, которые под влиянием новых идей «Движения 4 мая» стремятся к равенству, свободе и освобождению личности. Чтобы бороться за свободу любви и брака, они решились на разрыв со старыми порядками и отважно предали феодальные устои и феодальную авторитарную семью. Однако Цзюань Шэн под давлением общества, из-за бедности и собственной слабости толкает Цзы Цзюнь обратно в оковы феодализма, из которой они так упорно пытались выбраться. Испытывая бесконечную боль и разочарование, Цзы Цзюнь решила умереть. Характер героини Цзы Цзюнь многогранен. Она искренна и добра в любви. Ее не смущает, что Цзюань Шэн – бедный молодой человек из скромной семьи. Когда они расстались, она молча оставила Цзюань Шэну все, что у нее было, даже несмотря на то, что в то время они не жили в достатке. Такая деталь показывает любовь Цзы Цзюнь и ее говорит о ее нежелании расставаться с Цзюань Шэном. Чтобы обрести свободу любви, она проявила сильную, смелую и непокорную сторону своего характера, она была готова порвать с своей феодальной семьей. Но когда ее настигает разочарование в жизни и любви, она не противостоит этому, а демонстрирует растерянность, и в конце концов идет на смерть. Эта опера ярко рассказывает о любовной трагедии молодой пары на фоне феодального общества в новом жанре и наглядно отображает неуверенность и растерянность молодого поколения при феодализме.

Опера «Дикое поле» была написана Ван Фаном и сочинена Цзинь Сяном в 1987 году. История разворачивается в Пекине в начале XX века, во времена междоусобиц милитаристов. Местный хулиган Цзяо Яньван вступил в сговор с правительством, чтобы похоронить отца Цю Ху заживо и завладеть его землями. Он заставил Цзинь Цзы, невесту Цю Ху, выйти замуж за его сына Цзяо Дасина, а затем самого Цю Ху посадил в тюрьму. Восемь лет спустя Цю Ху освободился из тюрьмы и возобновил свои старые отношения с Цзинь Цзы. Неожиданно его обнаружила мать Цзяо Дасина. Цю Ху убил Цзяо Дасина в отместку, а мать Цзяо Дасина случайно убила своего внука ударом палки, подумав, что это был Цю Ху, лежавший на кровати. Во время побега Цю Ху в конце концов оказался загнанным в угол и покончил с собой, чтобы защитить Цзинь Цзы. Композитор создал образ женщины, одухотворенной, кокетливой, которая осмеливалась любить и ненавидеть, он резко контрастировал с традиционным представлением китайских феодальных женщин, подрывая стереотипное восприятие публики. Она осмеливается вырваться из-под феодального угнетения и отважно стремится к свободе и любви. Композитор, изображая эту героиню, делает акцент на психологической эволюции Цзинь Цзы. Изображение ее сложной и изменчивой личности, а также конфликты внутренние, так и с другими персонажами пьесы делают образ Цзинь Цзы очень объемным.

Опера «Рикша», адаптированная Го Вэньцзином по одноименному роману Лао Шэ в 2014 году, рассказывает историю о взлетах и падениях в жизни главного героя Сян Цзы во время междоусобиц милитаристов в 1920-х годах. Главный герой Сян Цзы – сильный и выносливый человек, он отчаянно копит деньги, работая рикшей. Ему потребовалось три года, чтобы накопить денег на новую повозку, но её конфискуют солдаты-гоминьдановцы. Ему приходится начинать свой путь сначала, но его снова ждала неудача: тайный полицейский агент требует у него деньги, которые он копил на новую рикшу. И главному герою снова пришлось идти в рикши. Ху Ню – дочь его начальника, она свирепая и сварливая женщина без явных женских черт. Она говорит и действует как мужчина, но она любит Сян Цзы. Она смело проявляла свои

чувства к нему и добивалась его любви. После выпивки она заставляет его заняться с ней любовью, а после обманывает его, сказав, что беременна. У Сян Цзы есть любимая женщина, ее зовут Сяо Фуцзы, но из-за обстоятельств он вынужден жениться на Ху Ню, хотя ее отец против этого, так как его будущий зять был очень беден. Однако Ху Ню отказалась от своего родного отца ради Сян Цзы, отказалась от комфортной жизни ради любви и прожила бедную жизнь с ним, Сян Цзы постепенно принял Ху Ню. вскоре Ху Ню умерла при родах, а его прежняя возлюбленная Сяо Фуцзы решила повеситься, потому что не могла вынести мучений и унижений. Все это сломало Сянцзы. Он утратил былую жизнерадостность и решимость, начал воровать вещи и предавать друзей, Поэтому провел остаток жизни в несчастье. Произведение показывает борьбу людей, находящихся на дне общества в условиях нищеты и угнетения, и глубоко отражает социальную действительность.

В период исследования китайской оперы, шли дебаты между «голосом, поставленным по-китайски» (далее именуемым «китайский голос») и «голосом, поставленным по-европейски» (далее именуемым «европейский голос»). «Китайский голос» относится к народной манере пения, а «европейский» к бельканто. Обладатели «китайского голоса» говорят, что «европейский голос» некрасив, так как он похож на мычание коровы. Обладатели «европейского голоса» говорят, что когда поют «китайским голосом», то либо зажимают горло и кричат, либо напрягают горло, чтобы сделать голос плоским, зажатым и напряженным. Обе стороны выразили свои собственные мнения и придерживались своих собственных взглядов. После «Политики реформ и открытости» музыкальное образование Китая возобновило свое развитие. Вокальные педагоги Чжоу Сяоянь, Шэнь Сян, Чжан Цюань, Го Шучжэнь, Цзинь Телинь и другие вернулись на преподавательские должности и воспитали большое количество выдающихся вокальных талантов, таких как: Юнус Дилбер, Вань Шаньхун, Лян Нин, У Бися и др. Кроме того, все больше ученых отправляются за границу, чтобы изучать новые и передовые техники на Западе. В то же время все больше и больше выдающихся зарубежных художественных коллективов приезжают в Китай для выступлений. В результате тесного культурного обмена западная и китайская оперные манеры начали сливаться. Бельканто учитывает строение человеческого тела и органов, связанных с пением и вокалом, и следует естественным законам и принципам физиологического движения. Оно предлагает методы, которые позволяют контролировать и управлять дыханием, вокализацией, резонансом и артикуляцией и т.д. Однако из-за языковых особенностей иероглифов при исполнении китайских песен бельканто возникают такие проблемы, как нечеткость текста и отсутствие уникального колорита произведений. Следовательно, этот метод не совсем подходит для исполнения подобных произведений, поэтому певцы объединили эти два метода пения. Искусство китайского оперного исполнительства постепенно развивается в среде, где оно может использовать научные дыхательные техники бельканто и в то же время сохранять языковые особенности, колорит и стиль произведения.

Заключение

Культурно-исторический фон оказывает непосредственное влияние на создание оперы и является основой для развития музыки и культуры. Оперы, которые появлялись в каждый период истории развития китайской оперы, были продуктом времени и отражали общественное мировоззрение. Между ними существует прямая, тесная и неразрывная связь. Можно заметить, что с течением времени статус китайских женщин становится все выше и выше, а эстетика

людей – все богаче и богаче. Это отражается и в области оперной культуры: статус женских ролей также становится все выше, главными героинями опер становятся уже не только революционные, героические и великие образы, но и образы обычных женщин. Изображение женщин композиторами становится все более тонким, а женская красота исследуется с разных сторон и становится все более объемной. В то же время композиторы используют китайскую народную музыку и соединяют ее с западными композиционными методами, благодаря чему произведения сохраняют уникальные китайские национальные черты, в то же время обладая западными композиционными особенностями. Также активно осваиваются западные научные вокальные методы. Чтобы приспособиться к пению китайских иероглифов, были адаптированы некоторые вокальные техники, чтобы петь со стабильным дыханием, богатым резонансом, равномерным тоном, мягким голосом и четкой дикцией. Развитие китайской оперы показывает, что в условиях открытой глобальной среды, хотя китайская опера получила большое влияние западной, она по-прежнему неотделима от традиционной культуры и социальной среды.

В конце 20-го века и особенно в 1980-е годы социальное развитие Китая вступило в новую фазу. С развитием экономики и научно-технического прогресса углубилась информатизация общества, а культурные обмены между странами мира стали теснее. Глобализация и разнообразие стали характерными чертами мировой культуры. Индустрия китайской оперы воспользовалась возможностью времени и создала множество прекрасных работ, которые сделали большой шаг вперед в ее интернационализации.

Библиография

1. Чжоу Сяоянь, Траектория развития китайского вокального искусства // Музыкальное искусство, 1992. (02). С. 36-46.
2. Цзинь Телинь, Новый этап в развитии китайской народной вокальной музыки. Новый звук песенной поэзии // Журнал Шеньянской консерватории, 2011. № 29(04). С. 5-8.
3. Ши Вэйчжэн, Характерные черты китайской вокальной музыки в конце двадцатого века // Журнал Тяньцзиньской консерватории, 2002. № 3. С. 23-27.
4. Цзян Хунюй, Наследование и развитие этнического вокального искусства в условиях мультикультурализма: магистерская дис.: Ляонинский педагогический университет, Далянь, 2014. 31 с.
5. Чэнь Исинь, Ли Даосун, Исследование оперы «Дикое поле». Китайское музыкознание, 1988. №1. С. 15-24.
6. Цзюй Цихун, «Оперное мышление» и его практика в опере «Дикое поле». Китайское музыкознание, 2010. №3. С. 96-101.
7. Чэнь Синьжо, «Рикша» как опера. Народная музыка, 2016. №01. С. 20-23.
8. Хао Линьчун, Исследование музыкальных особенностей и характеристики оперы «Рикша»: магистерская дис.: Хэнаньский университет, Чжэнчжоу, 2016. 47с.

The influence of the social environment on the interpretation of soprano roles in operas by Chinese composers of the late 20th century

Yang Yang

Postgraduate Student,
Herzen Russian State Pedagogical University,
191186, 48, Reki Moiki emb., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 827824887@qq.com

Yang Yang

Abstract

In the 1920s, a children's musical created by composer Li Jinhui turned the first page in the history of Chinese opera. Unlike traditional Chinese opera, he used poetry, music, singing, dancing, stage art and other artistic means, creating rich and fabulous plots that were accepted by both children and adults. This event had a significant social impact and marked the beginning of an active study and practice of Chinese opera. The opera "The Gray-haired Girl", created by the collective of the Academy of Arts named after Lu Xin in 1945, marked the formation of Chinese opera as an independent genre. However, during the "Cultural Revolution" (1966-1976), the development of opera was suppressed, which led to its decline. Artists were subjected to pressure and prohibitions, and the damage done to the cultural sphere was enormous. After the end of the Cultural Revolution in 1976 and the symposium on literature and art in November 1977, the restoration of the creative sphere began. In 1978, the Chinese government implemented a "Policy of reform and openness," which allowed creators to express their ideas freely. This contributed to the rapid development of opera art: the themes of the works became richer, and the artistic styles became diverse. Opportunities for exchange and cooperation with domestic and foreign creative teams have expanded, and singers have received more opportunities to perform. In addition, the improvement of music theory allowed composers to create more mature and skillful works, and singers to study scientific vocal methods and deepen their understanding of musical texts. As a result, many outstanding singers have emerged, and the Chinese performing arts have received a new development.

For citation

Yang Yang (2024) Vliyaniye sotsial'noi sredy na interpretatsiyu partii soprano v operakh kitaiskikh kompozitorov kontsa XX veka [The influence of the social environment on the interpretation of soprano roles in operas by Chinese composers of the late 20th century]. *Kultura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 255-262.

Keywords

Chinese opera, soprano, cultural and historical background, "Politics of reform and Openness", performing arts, musical text.

References

1. Zhou Xiaoyan. (1992). Traektorii razvitiya kitayskogo vokal'nogo iskusstva [Trajectory of the development of Chinese vocal art]. *Muzikal'noe iskusstvo* [Musical Art], (02), pp. 36-46.
2. Jin Telin. (2011). Novyy etap v razvitiy kitayskoy narodnoy vokal'noy muzyki. Novyy zvuk pesennoy poezii [New stage in the development of Chinese folk vocal music. A new sound of song poetry]. *Zhurnal Shenyanskoj konservatorii* [Journal of Shenyang Conservatory], 29(04), pp. 5-8.
3. Shi Weizheng. (2002). Kharakternye cherty kitayskoy vokal'noy muzyki v kontse dvadtsatogo veka [Characteristic features of Chinese vocal music at the end of the twentieth century]. *Zhurnal Tianjinskoj konservatorii* [Journal of Tianjin Conservatory], 3, pp. 23-27.
4. Jiang Hongyu. (2014). Nasledovanie i razvitie etnicheskogo vokal'nogo iskusstva v usloviyakh mul'tikulturalizma: magisterskaia dissertatsiia [Inheritance and development of ethnic vocal art in the context of multiculturalism: Master's thesis]. Liaoning Pedagogical University, Dalian, 31 p.
5. Chen Yixin, Li Daosong. (1988). Issledovanie opery "Dikoye pole" [Study of the opera "Wild Field"]. *Kitayskoe muzykoznanie* [Chinese Musicology], 1, pp. 15-24.
6. Jui Cihun. (2010). "Opernoe myshlenie" i ego praktika v opere "Dikoye pole" ["Operatic thinking" and its practice in the opera "Wild Field"]. *Kitayskoe muzykoznanie* [Chinese Musicology], 3, pp. 96-101.
7. Chen Xinzhou. (2016). "Riksha" kak opera ["Rickshaw" as an opera]. *Narodnaya muzyka* [Folk Music], 01, pp. 20-23.

8. Hao Linchun. (2016). Issledovanie muzykal'nykh osobennostey i kharakteristiki opery "Riksha": masterskaia dissertatsiia [Study of the musical features and characteristics of the opera "Rickshaw": Master's thesis]. Henan University, Zhengzhou, 47 p.