

УДК 781.7(510):781.6(4)“19”

Цитування:

Чжан Цзунжуй. «Модель-опера» ХХ століття в китайській музичній культурі. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 206–210.

Zhang Zongrui. (2023). "Model Opera" of the 20th Century in Chinese Musical Culture. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 206–210 [in Ukrainian].

Чжан Цзунжуй,

аспірант Сумського державного педагогічного університету

імені А. С. Макаренка

<https://orcid.org/0009-0002-0426-6853>

prontolviv@ukr.net

«МОДЕЛЬ-ОПЕРА» ХХ СТОЛІТТЯ В КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Стаття присвячена проблемі вивчення умов розвитку музичної культури Китаю, зокрема створенню моделі опери ХХ століття, як наслідку синтезу мистецтв «Схід-Захід». **Метою** цієї статті є спроба визначити складові моделі опери та зазначити передумови її створення. **Методологічною основою** стали герменевтично-компаративний метод, що дозволяє вивчати модель китайської опери відповідно до умов історичного розвитку музичної культури, а також загально-наукові методи аналітичного та історично-описового змісту, що формували у тому числі методологічні засади прийнятих до дослідження мистецтвознавчої та культурологічної галузі для пізнання закономірностей та узагальнень відповідно до визначення популярності моделі опери ХХ ст. у китайській культурі. **Наукова новизна** полягає у універсалізації підходів до синтезу мистецтв у контексті «Схід-Захід» та вивченні особливостей побутування вокально-сценічного мистецтва Китаю як складової політичної програми розвитку країни, як носія ідеології. **Висновки.** Визначено, що виконавська традиція та функціонування вокально-сценічного мистецтва у Китаї має синтетичний характер, який оформився у ХІХ ст., але активності дістався у ХХ ст. Поняття моделі опери увійшло у обіг як зразкова складова вокально-сценічного мистецтва, що відбивала політичні погляди, а також була носієм ідеології країни. Створення низки опер за одним зразком не стало обмеженням розвитку китайської музичної культури, а навпаки створило умови для формування повністю індивідуального, унікального національного жанру, який втілювався у різновиді опери-моделі з її численні експериментами, але водночас окремі її ініціативи були дистильовані й навіть канонізовані до семантичних одиниць, виконавських практик і норм музичної структури.

Ключові слова: модель-опера, китайська музика, вокально-сценічне виконавство, Схід-Захід, ідеологія.

Zhang Zongrui, Postgraduate Student, Sumy State Pedagogical University

“Model Opera” of the 20th Century in Chinese Musical Culture

The article is devoted to the problem of studying the conditions of development of musical culture in China, in particular, the creation of the twentieth-century model opera, as a result of the synthesis of the East-West arts. **The purpose of this article** is to determine the components of the opera model and to indicate the prerequisites for its creation. **The research methodology** is based on the use of the hermeneutic-comparative method, which allows studying the model of Chinese opera in accordance with the conditions of the historical development of musical culture, as well as general scientific methods of analytical and historical-descriptive content, which formed, among other things, the methodological foundations of the art and cultural studies accepted for the study to understand the patterns and generalisations in accordance with the definition of the popularity of the twentieth-century opera model in Chinese culture. **The scientific novelty** lies in the universalisation of approaches to the synthesis of art in the East-West context and the study of the peculiarities of the existence of vocal and stage art in China as a component of the country's political programme of development and as a carrier of ideology. **Conclusions.** It has been determined that the performing tradition and functioning of vocal and stage art in China has a synthetic character, which took shape in the 19th century, but became active in the 20th century. The concept of a model opera came into use as an exemplary component of vocal and stage art that reflected political views and was also a carrier of the country's ideology. The creation of a number of operas based on the same model did not limit the development of Chinese musical culture, but rather created the conditions for the formation of a completely individual, unique national genre, which was embodied in a kind of model opera with its numerous experiments, but at the same time, some of its initiatives were distilled and even canonised into semantic units, performance practices, and norms of musical structure.

Key words: model opera, Chinese music, vocal and stage performance, East-West, ideology.

У сучасному культуропросторі є яскравим явищем дослідження, які присвячені поняттям визначеними як Схід-Захід. Їхнє використання в академічному дискурсі або в назвах установ і організацій ґрунтується на гіпотетичній дихотомії, заснованій на культурних і географічних відмінностях. Ця теоретична конструкція довгий час вважалася бінарною (а ще частіше спрощеною, про осявдчить низка досліджень) і проблематичною. Що таке «Схід» чи «Китай» і що таке «Захід», значною мірою залежить від людини, яка дає визначення цим словам, від цілей та суб'єктивних визначень, і особливо від того, які саме відмінності беруться за основу (наприклад, національні та регіональні межі). Не менш сумнівним є стереотипне уявлення про культуру та людей, пов'язане з такими термінами. Встановлення безумовної дихотомії між Китаєм і Заходом свідчить про те, що владні відносини та обмін є рівними по обидва боки від дефіса. Яскравим прикладом є складна музична взаємодія Китаю із Заходом протягом минулого століття.

Серед дослідників, які зверталися до цієї теми переважно відокремлювалися такі, що наголошували на соціальні моменти більше, ніж на мистецькі. У даному дослідженні при аналізі культурного простору взаємодії західного та східного у китайській вокально-сценічній культурі акцентовано на працях Люй Цзі (6), Вей Тінге (5), Фан Бін (7). та ін. Зокрема, сучасне дослідження базується на роботах Бу Лі (1), Бянь Мена (2), Ван Аньго (3), Ван Юйхе (4), Чень Сюй (8) та інших авторів, присвячених проблемі взаємодії європейської та національної музичних традицій у артефактах китайського мистецтва.

Синтез західних і китайських традицій має визначальні риси для характеристики творчості окремих композиторів, чия діяльність пов'язана з оперною творчістю. Серед них є ціла низка, чий твори відзначаються наявністю західної музичної естетикою, які знаменують «початок» китайсько-західного культурного синтезу. Хоча розгляд фактичного авторського матеріалу не є основою даного дослідження доцільним вбачається зазначити групу композиторів, які є знаковими для визначення взаємодії схід-захід. Насамперед це творчість таких композиторів як китайські творці нової хвилі Тан Дун, Чен І, Чжоу Лон, Чен Ци. Дослідники вказують, що знаковим моментом у формуванні світогляду зазначений композиторів став вступ цих композиторів до консерваторій у 1978 році, зокрема до Центральної консерваторії музики у Пекіні та Шанхайської музичної консерваторії, а також

відвідування семінарів китайсько-американського композитора Чоу Вень-Чунга та британського композитора Олександра Гора, які відвідали зазначені заклади освіти у 1980 році [8, 21]. Варто зазначити також, що частин дослідників вказують на прибуття групи цих композиторів до Сполучених Штатів та Європи орієнтовно у середині 80-х років [2, 43-46]. Парадоксально, але серед китайських дослідників, на що власне й вказує Бянь Мен, подібні наративи були відсутні. Частіше у своїх дискусіях про групу композиторів, відому як «Клас 78», китайські дослідники говорили з позиції новизни та оригінальності, що було притамано естетиці авангардних експериментів, та створювало цінність музичних ідіом XX століття та логічно відбивалося й на рівні самотутньо культурно-національної ідентичності.

Безперечно, можливість продовжити навчання в китайських консерваторіях, візит Гора до Пекіна та західні курси навчання стали вирішальними моментами для композиторів після Культурної революції. Але це не були зустрічі, які започаткували культурний синтез у сучасній китайській музиці. Цей синтез мав довгу історію та розпочався у XIX ст. наприкінці правління династії Цін, коли вперше були зроблені зусилля з модернізації музичної освіти та загальної музичної культури [4, 177].

Протягом XX ст. провідні модерні стилі західної культури вплинули на численні жанри, виконавські стилі, як сольні так й ансамблеві та, звісно, й на музичні заклади. Щодо останнього, цікавим фактом є те, що провідний інститут традиційної західної музичної освіти в Китаї – Шанхайську консерваторію. Шанхайська школа, заснована в 1927 році та частково створена за зразком поважної консерваторії Лейпцига.

Також доречним може стати наведений приклад Шанхайського муніципального оркестру, заснованого як духовий оркестр у 1880-х роках. Коли в 1920-х роках почалося спілкування з китайською громадою, оркестр справив величезний вплив на китайських композиторів, як засіб збереження та оновлення у своїй діяльності національної музики. Значними були також композиційні експерименти в китайсько-західному стилістичному синтезі, яке мало місце в напівколоніальному Шанхаї з 1920-х до 1940-х років. Вони включали твори німецьких єврейських композиторів (Вольфганга Френкеля та Аарона Авшаломова), які мали незмірний вплив на таких культових китайських композиторів, як Хе Ер (1912–1935), автор національного гімну Китаю, та Сян

Сінхай (1905–45), композитор знаменитої кантати Жовтої річки, а також таких композиторів, як Дінг Шанде (1911–1995) [6]. Як зазначає китаїст Bessler, «термін «китайська музика» більше не зарезервований для корінних китайських традицій. Тепер він також описує інше типу музики, яка виникла під впливом Заходу» [9, 42]. Іншими словами, так званий культурний синтез Сходу і Заходу був невід'ємною частиною китайської музики з початку двадцятого століття, і його вплив сьогодні можна відчути на багатьох рівнях.

Особливо актуальним для останніх подій є жанр, який втілює культурний синтез колосального масштабу, «модельні опери» Великої пролетарської культурної революції. Унікальний стиль зразкових опер як синтетичних композицій справив величезний вплив на китайських композиторів нової хвилі, і цей стиль став доречним у їхній подальшій творчості. В епоху після культурної революції ці молоді композитори відреагували на зміни в політичному та культурному ландшафті Китаю творами, які, хоча й були виразно сучасними, парадоксальним чином були сформовані музичним каноном років, які вони прагнули залишити позаду — кінця 1960-х і початку 1970-х років.

Під час Культурної революції (1967–1977 рр.) музика у Китаї була водночас дефіцитною та багатю. Революція створила політичний клімат, у якому «культура» — література, театр, музика та образотворче мистецтво — була нерозривно пов'язана з офіційною ідеологією. На цей зв'язок між мистецтвом і революцією сильно вплинула основоположна заява Мао Цзедуну в його доповіді на форумі з літератури та мистецтва 1942 року, а саме «Мета нашої сьогоднішньої зустрічі полягає саме в тому, щоб література і мистецтво добре вписалися в цілу революційну машину як складова частина, щоб вони діяли як могутня зброя для об'єднання і освіти людей, для нападу і знищення ворога, і щоб вони допомагали народу боротися з ворогом одним серцем і єдиною думкою» [3, 56]. Ці принципи фактично диктували затверджений стиль мистецтва та літератури в Китаї після 1949 року. Сама Культурна революція була спровокована серією лютих засуджень нещодавно створеного сценарію китайської опери, заснованого на цих принципах. Згодом уся китайська музична культура була ще ретельніше досліджена та контрольована, а музичне вираження загалом обмежувалося революційними піснями та зразковими операми. Останні твори стали іконами культурної революції.

Створення зразкових опер, почалося ще до початку самої революції. Реформування китайської опери було важливим напрямком діяльності Комуністичної партії протягом 1940-х років; партія надавала великого значення ідейно-політичній виховній функції сценічного мистецтва. 1950-ті роки стали свідками значних і масових зусиль, спрямованих на революцію в китайській опері шляхом впровадження нових сценаріїв і музичних та театральних інновацій, а також через публічне засудження буржуазних або антипролетарських елементів у існуючих оперних традиціях. Було поставлено велику кількість нових опер, і важлива демонстрація тридцяти п'яти революційних опер відбулася на Національному фестивалі китайської мови 1964 року.

Сучасна опера в Пекіні сформувалася також як результат колобораційних поглядів театральних колективів з Пекіна, Шаньдуна та Шанхаю. Ними було представлено низку успішних робіт, які згодом стали впливовими. Особливо помітним у цих зусиллях був спосіб культурного синтезу, який поєднував аспекти пекінської опери з західною функціональною гармонічною мовою. Після початку Культурної революції цей спосіб синтезу швидко привернув увагу.

До 1966 року, коли дружина голови Мао Цзедуну, Цзян Цін була головним захисником і дослідником культурного надбання, декілька опер, створених у цьому новому, синтетичному стилі, було піднесено до статусу «зразкових опер». У травні 1967 року газета People's Daily, орган Партії китайської громади, схвалила вісім «зразкових опер/творів» — п'ять революційних опер, два балети та одну симфонію [3]. Цзян отримала значну політичну владу завдяки своєму вибору та пропаганді цих робіт, які вважалися втіленням політичної лояльності. Їх слухали всюди як прийнятне музичне прославлення справжнього революційного ідеалу. Дійсно, верховенство офіційно затверджених зразкових опер було таким, що протилежні думки про них, а також невдачі під час вистав неминуче таврувалися як «антиреволюційні», заява, яка могла призвести до трагічних наслідків [5, 37-42].

Хоча типові опери створювалися як політична пропаганда та прославляли революційних героїв, їхній генезис був зовсім не простим. Замість того, щоб поспішно й дешево зібрати їх менш талантами, вони були створені спільно великою кількістю високоповажних музикантів, у тому числі співаків та інструменталістів, пов'язаних із Пекінською оперою, дослідників і практиків народних жанрів, а також композиторів, які

знають європейську музику дев'ятнадцятого століття, традицій, а також сценаристів, режисерів і танцюристів. Мелодії, музичні характеристики, драматичні Для виділення та контекстуалізації позитивних рис героя використовувався принцип «трьох протуберанців» сантучу (三突出). Чернетки окремих творів були представлені для оцінки Цзян, її правою рукою Ю Хаюн (досвідченим автором основоположного дослідження пекінської опери та регіональних народних пісень, який згодом став міністром культури) та іншими політичними лідерами. Лідери надавали різні критичні зауваження, які надсилали до кожної роботи своїм співробітникам, які повинні були проконтролювати подальше вдосконалення творів. Процес повторювався до тих пір, поки версія кожного твору не отримувала остаточного схвалення вищих інстанцій. Після схвалення моделі опери «Взяття тигрової гори» композитора Чжан Ясіня, з партитурою для китайсько-західного змішаного оркестру, наступні композитори у своїх творах взяли ту саму форму оркестровки. Під пильним наглядом і моніторингом кожна зразкова опера являла собою витончений синтез китайських оперних практик, традиційних вокальних жанрів і західних симфонічних традицій, які Комуністична партія проголосила доцільними. Тобто китайська оперна практика, традиційні вокальні жанри та західні симфонічні традиції, створили вокально-сценічне політизоване явище, яке дотримувалися формул, встановлених чиновниками різних рівнів.

Результатом стало поєднання ретельно відібраних пекінських оперних співаків (здатних до ідеального виконання), ансамблів ударних інструментів (оснащених додатковими традиційними інструментами) та мелодичних ансамблів (обмежених лише трьома інструментами: цінху, ерху та юецінь) із повномасштабним західним оркестром. Виконавці в інших частинах Китаю наслідували ці групи, і з'явилося багато інших допоміжних і регіональних оперних адаптацій.

Зразкові опери збирали разом різноманітну аудиторію та слухачів через живі виступи, а також через гучномовці, радіопередачі та фільми. Молодь ототожнювала себе з персонажами з модельної опери, жестикулюючи та позуючи героїчно та театралью. Протягом багатьох років, за словами вченого Ван Бана, опери та їх похідні «були єдиною доступною розвагою» в Китайській Народній Республіці. Художник Гу Сюн, якого, як і багатьох міських молодих людей, відправляли в сільську місцевість

«вчитися у селяни», писав про свій досвід приєднання до регіональної трупи, яка поставила місцеву постановку зразкової опери, «Ми гастролювали і виступали в різних селах. Хоча селяни знали більше, ніж ми, про хліборобство, ми відзначилися своїм неперевершеним художнім талантом і заслужили їхню повагу» [1]. Новинка нового стилю опери стала локальним хітом для багатьох сіл. Як згадує один музикант, якому було двадцять чотири роки, коли почалася Культурна революція: «Моєму поколінню подобаються зразкові роботи; вони наша молодість. Так, є люди, яким вони теж не подобаються, але насправді вони нам подобаються. Дійсно, коли я був молодим, мені було років вісімнадцять, я так потребував мистецтва, ми всі його потребували. Крім того, модель працює як наша їжа, і ми вважали її чудовою» [4, 178].

У музичному плані способи культурного синтезу в модельних операх продовжували резонувати ще довго після завершення Культурної революції. В останніх інтерв'ю багато ветеранів, які брали участь як колабораціоністи у створенні зразкових опер, стверджували, що, незважаючи на політичне втручання та шаблонні принципи, музика представляє собою вершину мистецької творчості сучасного Китаю. Композитори також високо оцінили майстерність драматургів, з якими вони працювали, самовідданий внесок знавців народних вокальних традицій і точність виконання (що зберіглася у фільмах і звукозаписах), що не має собі рівних донині. Крім того, завдяки популярності зразкових опер під час Культурної революції та охочі дітей того десятиліття розігрувати різноманітні номери чи персонажів, мелодії цих опер залишаються популярними сьогодні у версіях караоке та ювілейних виданнях. Політична пропаганда, притаманна цим творам, не завадила людям насолоджуватися ними, виконувати їх і приймати їх як символи переваги Китаю. Як пояснює Ван Цзінь, письменник, якого засудила Червона гвардія, «щиро вірив, що він нижчий за своїх переслідувачів, і заздрив їм за їхнє право співати пісні Зразкових опер — прерогатива, збережена за революціонерами» [4, 188]. Міттлер висловився дещо інакше: «Споживачі пропаганди культурної революції отримували задоволення навіть від . . . текстів, що містили ідеологічні посили, якого вони не поділили або не прийняли» [9, 91].

Для покоління, яке виросло з ними, модельні опери навчали китайців і китайок музиці, пісням, танцям і драмі. Були широкі

можливості для подальшого злиття з регіональними музичними практиками.

Виконавські трупи писали нові твори на основі санкціонованих моделей у різноманітних регіональних жанрах, таких як жанр пісенно-танцювального дуету, еренчжуань (二人轉), який вони адаптували до місцевих смаків. Як задокументував Бу Лі, одним із прикладів був регіональний фестиваль вистав у Ляоніні 1975 року, де «понад півмільйона людей переглянули 357 вистав» [1, 83]. У той же час національний запал до оперних вистав створив надзвичайну потребу в музикантах, які могли б грати на західних інструментах і виконувати певні західні манери.

Багато молоді, з попередньою музичною підготовкою або без неї, навчилися цьому складати, диригувати та виступати як учасники місцевих труп, що розвиваються у контексті сучасних процесів.

Композитори з класичною освітою, які раніше не були знайомі з пекинською оперою чи народними вокальними традиціями, здобули практичні знання про ці традиції через контакт із виставами та безпосередню участь у них. Традиційні пекинські оперні трупи були завалені європейськими симфонічними практиками дев'ятнадцятого століття, які включали використання західних оркестрових інструментів; включення увертюр, інтермедій, лейтмотивів та інших західних оперних жестів; функціональна гармонія; мотиваційні зв'язки; і мелодичний розвиток.

Отже, підсумовуючи наведене, можна стверджувати, що культурний синтез у музиці довгий час був прагненням Китаю двадцятого століття. Через оперу-модель її численні експерименти та окремі ініціативи були дистильовані й навіть канонізовані певні вимоги щодо семантичних одиниць, виконавських практик і норм музичної структури.

Література

1. Бу Лі. Розвиток музики у Китаї у період Нової історії. Вісник консерваторії ім. Сінха. 2004. № 4. С. 78–87.
2. Бянь Мен. Формування та розвиток фортепіанної культури Китаю. Пекін: Вид-во «Хуа Ле», 1996. 181 с.
3. Ван Аньго. Дослідження китайської музики у контексті гармонії нової епохи. Ухань : Изд-во Синаньского ун-та, 2004. 246 с.

4. Ван Юйхэ. Приближення до традицій народної культури (про зміни стилістики музичного твору). Вісник Китайської Центральної консерваторії. 2000. № 9. С. 175–188.

5. Вей Тінге. Китайська музична національна творчість. Пекін : «Культура і мистецтво», 1987. 146 с.

6. Люй Цзі. Про деякі питання музичної теорії та критики. О китайской музыке. Статті китайських композиторів і музикологів. Пекін : «Культура і мистецтво», 1958.

7. Фан Бін. Стилєві аспекти адаптації національної інструментальної традиції у музиці сучасних китайських композиторів. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: Міленіум, 2015. № 1. С. 117–122

8. Чень Сюй. Музичне мистецтво Китаю і його значення для національної культури. Вивчення музики. 2001. № 4. С. 21–25

9. Bessler H. (1978). Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Leipzig : Reclam-Verlag, 188.

References

1. Bu Li (2004). The Development of Piano Music in China in the New and Recent History periods. Bulletin of the Sinkhay Conservatory, 4, 78–87 [in Chinese].
2. Byan, Men (1996). The formation and development of the piano culture of China. Beijing: Hua Le, 181 [in Chinese]
3. Van Ango (2004). Study of Chinese piano works in the context of the harmony of the new era. Wuhan: University of Sinan, 246 [in Chinese].
4. Van Yuykhe (2000). Approaching the traditions of folk culture (on changing the style of musical creativity of Jiang Wennie. Bulletin of the Chinese Central Conservatory, 9, 175–188 [in Chinese].
5. Vey Tinge (1987). The Chinese musical art. Beijing: Culture and Art. [in Chinese].
6. Lyuy Tszi (1958). On some issues of musical theory and criticism. Chinese composers and musicologists. Beijing: Culture and Art. [in Chinese].
7. Fan Bin (2015). The style aspects of the adaptation of the national instrumental tradition in the music of modern Chinese composers. Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Managers. Kyiv: Milenium, 1, 117–122 [in Ukrainian].
8. Chen Syuy (2001). The Chinese musical art and its significance for national culture. Studying of Music, 4, 21–25 [in Chinese].
9. Bessler H. (1978). Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Leipzig : Reclam-Verlag, 188. [in German].

Стаття надійшла до редакції 14.04.2023
Отримано після доопрацювання 18.05.2023
Прийнято до друку 25.05.2023