ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. А. И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

Цзун Чжэн

КИТАЙСКАЯ ОПЕРА XXI ВЕКА

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Специальность 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
Владимир Абрамович Гуревич

Санкт-Петербург
2023

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Современная музыка изобилует разнообразными стилями, жанрами и формами и способна удовлетворить эстетические потребности любого человека. Опера в этом изобилии заметно выделяется, поскольку представляет собой синтез разных видов искусства, которые воздействуют на все органы восприятия зрителей и наполняют их чувством прекрасного через переживание ярких художественных образов, эмоциональной актерской игры, увлекательного сценического действия, выразительной музыки и хореографии. У современной оперы есть все возможности завоевать поклонников благодаря тому, что этот музыкально-театральный жанр развивался и обогащался на протяжении многих столетий, вбирая в себя самое ценное и плодотворное.

Так складывалась история китайской оперы, вошедшей в XXI век с богатым багажом творческих достижений композиторов, режиссеров, постановщиков и исполнителей прошлого. Сегодня китайская опера, как и музыкальное искусство в целом, развивается в широком культурном контексте. Благодаря современным средствам массовой коммуникации и информационным технологиям музыка всех эпох и народов становится для слушателей источником эстетического удовольствия, а для композиторов и исполнителей – источником вдохновения для новых творческих открытий.

Активные межкультурные контакты, глобализация художественных процессов, взаимодействие национальных традиций – неотъемлемая часть жизни современного общества. Композиторы осваивают ставшее общедоступным культурное наследие разных стран, и их творчество приобретает мультикультурную основу. В XXI веке тесные политические и социально-экономические связи обусловили всестороннее взаимодействие западных и восточных культур, результатом которого стало формирование двух тенденций – сохранения самобытности художественных традиций и культурного разнообразия планеты с одной стороны и стремления к

мультикультурализму – с другой. В китайской опере XX–XXI столетий проявились обе тенденции.

Оперное искусство Европы и Китая, несколько столетий развивавшееся дивергентно, следуя своим путем, сегодня демонстрирует активное взаимодействие в процессе конвергентной эволюции. Процесс сближения разных оперных традиций и ассимиляции китайскими композиторами европейской музыкальной системы привел к заметным стилевым изменениям, которые еще недостаточно исследованы в научной литературе. Всё это определило **актуальность темы диссертации**, посвященной анализу музыкально-драматургических и жанрово-стилевых особенностей китайской оперы XXI века, сложившихся в ходе активного взаимодействия восточных и западноевропейских музыкальных традиций.

Сегодня более тридцати видов китайской традиционной драмы (кит. 戏曲 – сицюй) продолжают свое развитие и регулярно исполняются по всей стране. Особой исторической и художественной ценностью обладают такие виды, как пекинская, худзюйская, циньцяньская, шаньсийская и кантонская оперы. Каждая из них обладает неповторимыми чертами, находящими отражение в современных оперных произведениях китайских композиторов. Кроме традиционных видов китайской национальной оперы сегодня в стране процветает современная китайская классическая опера (кит. 当今古典歌剧; букв. «современная классическая опера») – музыкально-театральная форма, сложившаяся под непосредственным влиянием европейской оперной культуры.

Одной из первых китайских классических опер стала «Седая девушка» (1945), наследующая европейские и американские оперные традиции, весьма отличные от национальных видов музыкальной драмы. С тех пор китайская опера продолжает активно развиваться в диалоге с западной музыкально-театральной культурой. Становление современной китайской оперы происходило в несколько этапов: начавшийся в 1945 году и укрепившийся с

основанием КНР в 1949 экспериментальный этап (1945–1955), этап «второй волны» национального подъема, наступившего после Недели национальной музыки в 1956 году (1956–1966). Этап «культурной революции» (1966–1976), когда создавались и ставились «образцовые пьесы», этап активной трансформации национальной композиторской школы под влиянием западной музыкальной культуры (1977 – начало 1990-х), этап «новой волны» эволюции национальной композиторской школы в контексте тотального синтеза художественных традиций, жанрово-стилевых черт, техник композиции и средств музыкальной композиции (конец 1990-х – 2010-е).

Степень изученности темы. Взаимодействие двух ветвей жанра оперы вызывало научный интерес у исследователей разных стран. Китайская опера находилась в фокусе внимания ученых Китая, России, стран Европы и Америки. Специфику традиционной китайской оперы раскрывают в своих русскоязычных исследованиях Т. Б. Будаева, Ю. Жуань, Ч. Ли, Ц. Лю, О. Б. Никитенко, Ц. Сюй, Ц. У, О. С. Харитонова и другие. Региональные виды национальной музыкальной драмы изучают А. Г. Алябьева, Я. Дин, Ц. Ли, Н. Юй и другие.

Пути развития национальной оперной традиции рассматривают в своих работах Ш. Жэнь, Ц. Лю, Э. Ф. Стульникова, С. Хо, Ц. Хоу, Ш. Ху, С. Цзюань, Л. Чжан, М. Чжао и другие. Освоению европейского опыта китайскими композиторами и влиянию западной музыки на китайскую оперу посвящены труды таких ученых, как У. Билин, К. Ван, Ц. Ван, Л. Ли, Л. Лянь, И. Чэнь, Н. Г. Шахназарова и другие.

Историю развития китайской музыки изучают Д. Ван, М. Е. Кравцова, У. Ген-Ир, П. Хуан, С. Чжен, Г. М. Шнеерсон. Анализ современной китайской музыки осуществлен в работах таких авторов, как Ю. Дай, Ч. Пэн, Б. Сюй, Н. У, В. Н. Холопова, Л. Чжу, В. Н. Юнусова. Феномен китайской оперы XXI века рассмотрен в статьях и монографиях М. Вана, Ю. Жигалкина, Е. В. Кисеевой и В. Ю. Кисеева, Л. Лю, Л. Нин, Н. С. Серегиной, Ц. Суня, Л. Суня, Л. У, Ц. Цзиня, Л. Чжана и Л. Чжу. Работы указанных авторов формируют

содержательную основу, на которой проводилось данное исследование. Главным же материалом послужили первоисточники – оперные партитуры китайских композиторов XXI века.

Достаточно широко освещена китайская опера, в том числе современная, в работах китайских ученых. Так, Бай Го-цзе исследует процесс развития китайской национальной оперы. Истории китайской оперы также посвящены масштабные труды Чжань Цяолина, Дин Ланя и Шу Тьеминя; современная китайская опера исследуется в работах Ли Яогуо, Мань Синъина, Цзюй Цихуна, Цянь Юаня; отдельные оперные произведения проанализированы в статьях Ху Бо «Общая характеристика оперы “Равнина”», Цзинь Сяна «Опера “Равнина”», Ху Шипиня «Очарование оперы “Седая девушка”», Чжан Цзюньцина «Анализы музыкальных опер».

Контекстуально и концептуально к теме диссертации примыкают исследования, посвященные:

– творчеству китайских композиторов XX века (Ю. Дай, Ч. Пэн, Б. Сюй, В. Н. Холопова, Л. Чжу, В.Н. Юнусова, А. Ван, М. Лян, Ц. Тьюй, Ц. Чжан);

– китайской опере конца XX – начала XXI века (М. Ван, Ю.Н. Жигалкин, Е.В. Кисеева и В. Ю. Кисеев, Л. Лю, Л. Нин, Н. С. Серегина, Ц. Сунь, Л. Сунь, Ц. Цзинь, Л. Чжан и Л. Чжу).

С учетом актуальности проблемы и недостаточной ее изученности в научной литературе **объектом исследования** стала современная китайская опера и ее преломление в музыке XXI века.

Предмет исследования – стилистические особенности китайской оперы XXI века, сложившиеся в ходе активного взаимодействия китайских и зарубежных музыкальных традиций по мере эволюции национальной композиторской школы.

Цель работы – исследование процесса развития китайской оперы XXI века в условиях активного воздействия мировой музыкальной культуры и как результат – формирования стилевого сплава, характерного для современной оперы в целом.

В связи с этим необходимо решить следующие **задачи**:

– исследовать пути развития китайской национальной оперы в контексте влияния европейских авангардных традиций на рубеже столетий;

– рассмотреть современные техники письма, жанры и формы в творчестве китайских композиторов конца XX века на новой волне эволюции национальной композиторской школы;

– определить соотношение традиций и инноваций в оперном творчестве композиторов Китая XXI века на примере спектаклей «Поэма о Мулань» Гуань Ся, «Бабочка» Сан Бо и «Долины Красной реки» Мэн Вэйдуна, где национальные традиции предстают в современном претворении;

– изучить современную китайскую оперу в контексте развития теории жанра;

– исследовать оперы Тань Дуня с точки зрения стилевого сплава, включая вершину его творчества – музыкальную драму «Первый император»;

– проанализировать камерные оперы Ду Юн и ее «Кость ангела» как образец произведения, отражающего общемировые тенденции искусства XXI века.

Теоретико-методологической базой работы послужили научные концепции и положения культурологов (Г. С. Кнабе), музыковедов (В. Н. Юнусова), историков китайской музыки, включая традиционную и современную оперу Китая (И. Чэнь, Л. Сунь, Л. Чжан и др.). Так, Г.С. Кнабе выделяет три принципа освоения традиций иной культуры, которые характерны и для творчества китайских композиторов XX–XXI веков: заимствование отдельных музыкальных элементов, их адаптация и встраивание в звуковую ткань произведения, стилевой сплав музыкальных культур разных народов и эпох, отражающий появление нового синтеза «своего» и «чужого» [18, с. 19]. В. Н. Юнусова отмечает, что «для китайских композиторов-авангардистов традиционная культура и музыка народов мира привлекательны, прежде всего, художественным синкретизмом. Своим различными сторонами они взаимодействуют с такими социальными,

научными и художественными составляющими культуры, как религия, философия, психология, медицина, театр и изобразительное искусство. Обусловленные именно этим взаимодействием широкий контекст и новый художественный синтез музыкального произведения, его мультикультурная основа, обращение к фольклору и профессиональной музыке устной или устно-письменной традиции, ее инструментарию и региональным системам нотации позволяют китайским композиторам выйти на большую аудиторию и сделать музыку доступной и понятной многим слушателям» [83, с. 223].

Среди работ современных китайских ученых, посвященных опере XXI столетия, наиболее близкими теме диссертации являются те, в которых оперные произведения рассматриваются в контексте жанрово-стилевого полифонизма, плюрализма, сплава и синтеза, транснациональной и кросскультурной тенденций в развитии музыки начала нового тысячелетия.

Обзор научных исследований показывает, что жанр оперы изучен достаточно разносторонне, проведен исторический и культурологический анализ процесса развития китайских оперных традиций, рассмотрены проблемы теории жанра, в фокусе внимания ученых находится и современная оперная культура Китая. Однако при всем изобилии серьезных работ отсутствует целостное исследование китайской оперы XXI века как феномена, возникшего на новом этапе развития музыкальной культуры. Для него характерны: современное претворение национальных традиций, взаимовлияние западных и восточных элементов на основе авангардных художественно-эстетических принципов, техник письма и жанрово-стилевых особенностей, стилевой полифонизм, плюрализм, сплав и синтез, коррелят национального и транснационального как детерминанта глобализирующегося мира. Кроме того, китайская опера XXI века прежде не рассматривалась в контексте становления национальной композиторской школы Китая и завоевания китайскими композиторами мировой сцены. Китайский музыкальный театр XXI столетия – это театр новой эпохи, поэтому рассматривать его необходимо в контексте музыкального авангарда с

присущими ему художественно-эстетическими и композиционно-техническимими признаками.

Методология исследования включает:

– комплекс исторических и культурологических методов исследования (рассмотрение китайской национальной оперы в контексте влияния европейских авангардных традиций, изучение путей развития китайской национальной оперы на рубеже столетий, обзор современных техник письма, жанров и форм в творчестве китайских композиторов конца XX века, исследование процесса становления национальной композиторской школы Китая в конце XX века);

– музыковедческий и – шире – искусствоведческий анализ текста, музыкального языка, средств художественной выразительности, техники письма, драматургии и композиции оперных произведений Китая XXI века;

– сравнительно-аналитический метод рассмотрения опер китайских композиторов в контексте теории современной композиции, а также жанрово-стилевых особенностей авангардного искусства.

Материалом исследования послужили оперные произведения китайских композиторов, живших и создававших партитуры на родине и за ее пределами в первые десятилетия XXI века. Объектами исследования стали партитуры опер Гуань Ся «Поэма о Мулань» (2004), Тань Дуня «Первый император» (2006), Сан Бо «Бабочка» (2008), Мэн Вэйдуна «Долина Красной реки» (2011), Ду Юн «Кость ангела» (2016), выступившие предметом подробного музыковедческого анализа. Критериями отбора послужили: принадлежность произведений современным китайским авторам, получившим признание как крупные оперные композиторы на мировой музыкальной сцене, а также отражение в них ведущей онтологической тенденции современной китайской оперы. А именно – претворение в музыкально-театральном жанре зарубежных влияний как неизбежного этапа в процессе синтеза национальных традиций в условиях глобализации и

интернационализации культуры, повлиявшего на все уровни организации целого.

При этом в операх Гуань Ся и Мэн Вэйдуна отчетливо заметны следы влияния национальных видов музыкально-театральной драмы в их современном претворении; опера Тань Дуня символизирует компромисс между исконными китайскими традициями и их адаптацией для западного зрителя, а опус Ду Юн выходит за пределы собственно китайской современной оперы как «кросскультурная опера» и принадлежит скорее вненациональной авангардной культуре начала XXI века. Таким образом, проанализированные сочинения отражают три вышеупомянутых уровня восприятия композиторами стран Востока культурного наследия Запада: от заимствования через активное взаимовоздействие к стилевому сплаву – новому синтезу «своего» и «чужого».

Положения, выносимые на защиту:

– китайская опера XXI столетия следует принципу тотального синтеза, охватившего сферы жанра, стиля и техники композиции и названного Танем Дунем «новым единым стилевым сплавом», который отразился на всех уровнях целостной структуры оперного спектакля (сюжетном, композиционно-драматургическом, музыкально-стилистическом);

– эволюция китайской оперы в начале XXI века происходит на новой волне подъема национального самосознания и в период активного роста национальной композиторской школы;

– жанрово-стилевые изменения в операх китайских композиторов, созданных в начале XXI века, могут рассматриваться в контексте влияния европейских авангардных традиций, которые целенаправленно осваивались китайскими композиторами в течение трех этапов: заимствования, активного влияния и стилевого синтеза;

– музыкально-драматургические и жанрово-стилевые особенности китайской оперы XXI века, возникшие в результате ассимиляции

композиторами зарубежных и национальных традиций, позволили локальному по онтологическому значению жанру достичь мирового уровня;

– – выход новой китайской оперы на мировой уровень свидетельствует о достижении китайскими композиторами высокой степени развития данного жанра

Научная новизна исследования. В диссертации впервые:

– оперные произведения китайских композиторов XXI века представлены в фокусе полистилистических тенденций авангардной и поставангардной музыки современности;

– определены основные этапы становления современной китайской оперы и соотношение традиций и инноваций в оперном творчестве композиторов Китая XXI века;

– сделан обзор современных техник письма, жанров и форм в творчестве китайских композиторов конца XX века, развивавшемся на новой волне становления национальной композиторской школы;

– обозначена принципиальная роль современных техник письма, жанров и форм в творчестве китайских композиторов конца XX века, освоение которых вызвало новый подъем национальной композиторской школы, на вершине которого и были созданы выдающиеся оперные сочинения китайских авторов XXI века;

– введен в научный обиход материал прежде не исследованных опер китайских композиторов (Тань Дуня и Ду Юн);

– изучены музыкально-драматургические и жанрово-стилевые особенности китайской оперы начала XXI века в контексте развития жанра.

Теоретическая значимость диссертационного исследования обусловлена тем, что автор обогащает историю и теорию оперного жанра, расширяет имеющиеся представления о китайской опере XXI века, определяет основные этапы становления современной китайской оперы, делает обзор современных техник письма, жанров и форм в творчестве китайских

композиторов конца XX века и вводит в научный обиход материал ранее не исследованных опусов.

Практическая значимость диссертации состоит в том, что результаты ее работы могут послужить основой дальнейших исследований современной оперы не только Китая, но и других стран; материалы могут быть использованы в учебных курсах по истории современной музыки, оперной драматургии, истории китайской музыки, культурологии, а также в практической работе оперных композиторов и исполнителей.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на кафедре музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена. Её основные тезисы отражены в 4 публикациях, в том числе 3 публикациях в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения. Библиография на русском, китайском и других иностранных языках включает 1**67** наименований.

ГЛАВА I. ЭВОЛЮЦИЯ ОПЕРНОГО ЖАНРА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКИ В КОНЦЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВВ.

1.1. Пути развития китайской национальной оперы на рубеже столетий

Оперное искусство Китая рубежа XX–XXI веков отразило в себе черты новых музыкально-театральных практик и тенденций, сложившихся как в западной, так и в восточной культуре. Среди самых заметных изменений, произошедших в оперном жанре в последние десятилетия, – трансформация принципов соотношения поэтического текста и музыки, расширение арсенала средств исполнительской вокально-инструментальной выразительности, новые приемы музыкально-театральной драматургии и режиссуры спектакля в целом.

Вследствие глобализации социально-культурных процессов в оперном искусстве не только Китая, но и других стран произошли столь значимые перемены, что следует говорить о процессе кардинального обновления оперного жанра в целом. Композиторы Запада и Востока, не столько отрицая оперные традиции прошлого, сколько стремясь к реформированию европейской модели, в результате двигались навстречу друг к другу. Американские и европейские композиторы, с одной стороны, и китайские, японские и корейские – с другой, вдохнули в оперу новую жизнь.

Для того чтобы понять смысл оперных новаций китайских композиторов XXI века, необходимо проследить за жанрово-стилевыми изменениями разных видов традиционной оперы в разные периоды Новейшей истории и выявить основные тенденции развития оперы в Китае в конце XX – начале XXI века. Кратко остановимся на некоторых музыкально-театральных жанрах и проведенных композиторами и драматургами прошлого столетия реформах, вошедших в историю новейшей китайской оперы.

Со времен династии Тан и правления императора Сюаньцзуна (712–755), основавшего первую национальную оперную труппу под названием «Грушевый сад», китайская опера была одним из самых популярных жанров искусства в стране. Опера появилась в Китае почти за 1000 лет до появления первого профессионального коллектива в долине Хуанхэ во времена правления династии Цинь. Спустя более чем 1300 лет после смерти императора Сюаньцзуна опера пользуется успехом, как у политических лидеров, так и простых людей, а «китайские оперные исполнители до сих пор именуются «учениками грушевого сада», продолжающими развивать традиции различных видов китайской оперы» [132–I, с. 31].

В искусстве провинций Шаньси и Ганьсу на севере Китая сложились многие черты, характеризующие современную китайскую оперу: использование разнообразных персонажей, в том числе Шэн (мужчина), Дань (женщина), Хуа (нарисованное лицо) и Чоу (клоун), инструментов не только китайского, но и европейского оркестра, а также не характерных для традиционных видов оперы напевов. Во времена династии Юань (1279–1368) оперные исполнители стали использовать простой народный язык вместо классического литературного. Во времена династий Мин (1368–1644) и Цин (1644–1911) традиционный для северных провинций певческий и драматический стиль из Шаньси сочетался с напевами из вида китайской оперы под названием «куньцюй», распространенного в южной части страны. Этот вид появился в провинциях, расположенных вдоль реки Янцзы. Опера кунцюй основана на напеве Куньшань, созданном в одноименном прибрежном городе.

Пекинская опера возникла в 1790 году, когда «Четыре великие аньхойские труппы» отправились в Пекин выступать для Императорского двора и показали свой спектакль. Примерно 40 лет спустя к аньхойским исполнителям присоединились известные оперные труппы из Хубэя, переплавившие в пекинской опере свои региональные стили. Как хубэйская, так и аньхойская оперные труппы использовали два типа национальных

напевов, адаптированные из шаньсийской музыкальной традиции: «сипи» и «эрхуан». Из этого сплава местных стилей сложилась новая опера – пекинская. Сегодня она считается национальной художественной формой Китая.

Наиболее известные из традиционных видов опер, которые исполняются до сих пор, – это оперы из репертуара куньцюй, в том числе «Пионовая беседка», «Поклонник цветка персика», и экранизации более ранних «Романса Троецарствия» и «Путешествие на Запад». Либретто этих опер были переведены на различные местные диалекты, в том числе для аудитории в Пекине и других северных городах. Актерская и певческая техника, а также костюмы и грим также во многом обязаны северной циньцянской или шаньсийской традиции.

Это богатое национальное оперное наследие было предано забвению в Китае в середине XX века. Ситуация изменилась после образования КНР. Во время кампании «Ста цветов» в 1956–1957 годах при правлении Мао поощрялись интеллектуализм, искусство и даже умеренная критика правительства, поэтому китайская опера начала переживать новый расцвет. Однако кампания «Сто цветов» в итоге стала ловушкой для деятелей искусства: начиная с июля 1957 года, театралы, музыканты, литераторы и художники подвергались критике и давлению, а к декабрю того же года более 300 000 человек были названы «правыми» и подверглись наказаниям и санкциям. Последующая же культурная революция 1966–1976 годов вообще поставила под угрозу само существование традиционной китайской оперы и других видов искусства.

Культурная революция имела целью уничтожение «старого образа мышления» и «старых традиций», объявив вне закона такие из них, как гадание, поделки из бумаги, традиционная китайская одежда и классическая литература и искусство. В 1960 году правительство Мао поручило профессору У Хань написать оперу о Хай Руе, министре династии Мин, который был уволен за критику императора. Публика восприняла пьесу как критику правительства во главе с Мао, а не Хай Руя, образ которого ассоциировался с

опальным министром обороны Пэн Дэхуаем. В ответ Мао жестко раскритиковал оперу и ее создателя – композитора У Ханя, который был уволен в 1965 году. Это был первый залп культурной революции. В следующее десятилетие многие оперные труппы были расформированы, композиторы и сценаристы подвергнуты чистке, а их творения запрещены. В период правления т.н. «Банды четырёх» к 1976 году оказались разрешенными постановки всего восьми «образцовых опер». Они политически совершенно нейтральны и были лично проверены супругой вождя Цзян Цин. Так китайская традиционная опера едва не исчезла из истории китайской культуры.

Пекинская опера и другие формы традиционной китайской музыкальной драмы были возрождены после 1976 года и вновь вошли в театральный репертуар. Исполнителям старшего поколения, пережившим санкции, вновь разрешили передавать свои знания и оперные традиции новым ученикам. Традиционные оперы свободно исполнялись в театрах разных провинций, хотя «некоторые произведения подвергались цензуре, а молодые композиторы слышали в свой адрес критику, поскольку в течение нескольких десятилетий в Китае то и дело менялись «политические ветры» [134, с. 140].

Персонажи и грим в китайский оперной традиции наполнены особым смыслом. Так, персонаж с преобладающим красным макияжем или красной маской – храбрый и преданный. Чёрный цвет символизирует смелость и беспристрастность, жёлтый – устремления, а розовый – утонченность и изысканность. Персонажи с синим гримом – яростны и дальновидны, в то время как с зелёным – демонстрируют импульсивное поведение. Белый цвет лица означает коварство и хитрость – это, как правило, оперные злодеи. Наконец, персонаж с небольшим гримом на лице, соединяющим глаза и нос, – это клоун. Он называется «сяохуалянь», или «маленькое нарисованное лицо».

Сегодня более тридцати видов китайской оперы продолжают свое развитие и регулярно исполняются по всей стране. Особой исторической и

художественной ценностью обладают такие виды, как пекинская опера (Пекин), худзюйская опера (Шанхай), циньцяньская, шаньсийская и кантонская оперы. Каждая из них обладает неповторимыми чертами, находящими отражение в современных оперных произведениях китайских композиторов.

Музыкально-театральный жанр национального искусства Китая, известный как пекинская опера, был основной формой художественно-эстетической жизни в стране на протяжении более двух столетий. Современная пекинская опера славится витиеватыми сюжетами, ярким гримом, выразительной актерской игрой, красивыми костюмами и реквизитом и уникальным вокально-исполнительским стилем. Многие сюжеты конца XX – начала XXI веков, что не удивительно после проведения «культурной революции», связаны с политическими и военными распрями, а не с романтикой или жизнью простых людей. Так называемые «базовые» сюжеты, сложившиеся сотни или даже тысячи лет назад и сохраняющие свою актуальность в пекинской опере и в наши дни, основаны на событиях из жизни исторических лиц и приключениях сверхъестественных существ.

Китайских композиторов и поклонников пекинской оперы беспокоит судьба этой художественной формы. «Традиционные сюжеты включают в себя многие незнакомые молодежи факты жизни и истории до «культурной революции», а традиционные напевы входят в репертуар только артистов пекинской оперы, но не исполнителей современной эстрады. Кроме того, многие движения актеров стилизованы и имеют особые, символические значения, которые могут быть непонятны непосвященной аудитории» [31, с. 155].

Большое беспокойство вызывает то, что в современной социально-культурной ситуации пекинская опера вынуждена конкурировать за зрительское внимание с кинофильмами, сериалами, компьютерными играми, интернетом и иными информационно-развлекательными формами. Правительство Китая использует гранты и конкурсы для поощрения молодых

композиторов и артистов к участию в пекинской опере. Авторы произведений в свою очередь ищут пути дальнейшего развития данного жанра и его адаптации к современным социально-культурным условиям. Таких путей несколько: взятие за основу современных сюжетов с ситуациями, проблемами и героями наших дней; использование современного музыкального языка, сформировавшегося на данный момент в сферах авангардной академической музыки с одной стороны, и эстрадной массовой – с другой; соединение художественно-эстетических традиций китайской оперы (пекинской и других видов) и европейских жанров и форм музыкального театра.

Шанхайская опера, также известная как Худзю, зародилась примерно в одно время с пекинской – около 200 лет назад. Данный вариант традиционной оперы зиждется на местных народных песнях района реки Хуанпу. Худзю исполняется на шанхайском диалекте китайского, который не является аналогом мандаринского. Другими словами, человек из Пекина не понял бы слова, звучащие в шанхайской опере, и наоборот.

Для шанхайской оперы характерны сюжеты и песни недавнего прошлого и современности, поэтому герои Худзю просты и понятны зрителю, а костюмы и грим довольно современны. Шанхайские оперные артисты носят костюмы, напоминающие уличную одежду простых людей докоммунистической эпохи. Их грим не сложнее, чем тот, который наносят западные актеры, кроме, пожалуй, плотного фонового грима, характерного и для других форм китайской оперы.

Расцвет Худзю пришёлся на 1920–1930-е годы; впоследствии опера пережила несколько волн развития. Многие сюжеты и песни Шанхайского региона сегодняшнего дня демонстрируют ощутимое западное влияние. Это неудивительно, учитывая, что крупные европейские державы поддерживали торгово-экономические и социально-культурные связи с Китаем в процветающем портовом городе до и после времен Второй мировой войны.

Как и другие региональные оперные стили, Худзю ныне находится под угрозой забвения и исчезновения. Немногие молодые актеры принимают эту

художественную форму как современную и участвуют в постановках, поскольку гораздо большую известность и состояние приносят кино, телевидение, реклама или даже… пекинская опера. Кроме того, в отличие от пекинской оперы, которая имеет неоспоримый статус общенационального достояния, шанхайская исполняется на специфическом местном диалекте, с трудом воспринимаемом в других провинциях.

Опера Шаньси, или Циньцян, также обладает очевидным своеобразием. Большинство форм китайской оперы обязано своим стилем пения и актёрского мастерства провинции Шаньси с её тысячелетними циньцянскими или луантанскими народными мелодиями. Некоторые напевы оперы и сюжетные линии произошли именно из Шаньси. Эта древняя форма искусства впервые появилась в долине Хуанхэ во времена династии Цинь с 221 по 206 годы до н. э. и была распространена при Императорском дворе в Сиане в танскую эпоху (618 - 907).

Репертуарные спектакли с символическими образами и действиями продолжали развиваться в провинции Шаньси на протяжении всей династии Юань (1271–1368) и династии Мин (1368–1644). Опера Шаньси была в полном объеме представлена Императорскому двору в Пекине во времена династии Цин (1644–1911). Аристократическая публика так наслаждалась оперным пением Шаньси, что этот жанр театрального искусства, наряду с пекинской оперой, был официально включен в число жанров, в которых находит выражение национальный художественный стиль.

В своё время репертуар Циньцяна включал свыше 10 000 опер; сегодня сохранилось лишь около 4700 из них. Арии в Циньцянской опере делятся на два типа: «хуань инь», или «радостная мелодия», и «ку инь», или «скорбная мелодия». Сюжеты в опере Шаньси часто связаны с борьбой с угнетением, войной против северных варваров и социально-политическими проблемами. Некоторые современные постановки включают в себя такие спецэффекты, как живой огонь на сцене или акробатические движения в дополнение к стандартной оперной актерской игре и пению.

Кантонская опера, возникшая на юге Китая и в заморских этнических общинах страны, является весьма «формализованной» оперной формой, которая требует от исполнителей навыков гимнастических и боевых искусств. Эта форма традиционной китайской оперы преобладает в Гуандуне, Гонконге, Макао, Сингапуре, Малайзии и в районах других стран, находящихся под влиянием Китая.

Кантонская опера была впервые исполнена во время правления императора Цзяцзина из династии Мин, правившего с 1521 по 1567 год. Изначально основанная на старинных формах китайской оперы, кантонская стала включать местные напевы, кантонский инструментарий и в конце концов даже начала инкорпорировать популярные мелодии иностранного происхождения. Напомним, что до 1840 года Кантон (нынешний Гуанчжоу) был единственным портом Китае, куда допускались иностранные торговые корабли, и имел достаточно крупный контингент жителей иностранного происхождения. А после проигрыша в т.н. Первой Опиумной войне (1842) часть города получила сохранявшийся до 1946 года особый статус как англо-французское поселение, которое не подчинялось китайским законам. Здесь постоянно звучала европейская музыка, вокальная и инструментальная. Так что не удивительно, что в данном регионе в дополнение к традиционным китайским инструментам, таким как пипа, эрху и ударные, современные авторы кантонской оперы могут вводить в исполнительский состав любые инструменты европейского типа.

Две разных по характеру сюжетов группы произведений составляют традиционный репертуар кантонской оперы – «мо», означающая «боевые искусства», и «мун», или «интеллектуальная пьеса», в которой мелодии вторичны по отношению к тексту. Действие в кантонской опере быстро развивается, включая истории о войне, отваге и предательстве. В «мо» актеры часто выступают на сцене с оружием в качестве реквизита, а сложные костюмы могут быть такими же тяжелыми, как и настоящие доспехи. «Мун», с другой стороны, имеет тенденцию медленнее развиваться драматургически,

и более деликатна как форма искусства. Актеры используют свои вокальные данные, мимику и длинные струящиеся «водяные рукава» для выражения сложных, неоднозначных эмоций, апеллирующих к интеллектуальному восприятию. Большинство историй «мун» имеет романтический, нравственный, сказочный характер. Основой служат рассказы о призраках или известные китайские классические сказки или мифы.

Важнейшую роль в кантонской опере играет грим. Это одна из самых сложных систем макияжа во всей китайской опере, с различными оттенками цвета и формы, особенно на лбу, указывающими на эмоциональное и психическое состояние, качества личности, например, доверчивость или хитрость, на здоровье или нездоровье персонажей. «Например, страдающие болезнью персонажи имеют тонкую красную линию, проведённую между бровями, в то время как комические герои или клоуны обозначаются большим белым пятном на переносице. Некоторые кантонские оперы также включают персонажей в гриме с «открытым лицом», которое настолько замысловато и сложно по вырисовке, что больше напоминает нарисованную маску, чем живое лицо» [26, с. 67].

Сегодня Гонконг прикладывает много усилий по сохранению и развитию кантонской оперы. Гонконгская академия исполнительских искусств разработала двухлетнюю программу по исполнению кантонской оперы, а Совет по развитию искусств спонсирует оперные кружки и занятия для детей. Благодаря таким согласованным усилиям эта уникальная и своеобразная форма китайской оперы может продолжить находить пути своего развития и привлекать аудиторию и в будущем.

Кроме традиционных видов китайской национальной оперы сегодня в стране процветает современная китайская классическая опера (кит. 当今古典歌剧; букв. «современная классическая опера») – музыкально-театральная форма, наследующая западные традиции, весьма отличные от современных форм традиционной китайской оперы.

Одной из первых китайских классических опер стала «Седая девушка» (1945). Китайскоязычную оперу в западном стиле следует отличать от революционных опер периода культурной революции, таких как «Взятие тигровой горы», которые представляли собой главным образом адаптацию пекинской оперы к социалистическим текстам и сюжетам под определенным влиянием советского музыкального театра. В 1940-х годах влияние европейских оперных установлений сказалось в первую очередь на композиционно-драматургическом уровне, но не коснулось тематики, образности и интонационного материала опер, которые все еще были связаны с национальными видами опер сицюй (кунцю, пекинская, худзюйская, циньцяньская, шаньсийская, кантонская и другие виды). Также в спектаклях XX века широко представлены фольклорные напевы разных регионов Поднебесной.

В 1950–1970-х годах поставлено несколько патриотических социалистических опер, таких как «Красногвардейцы на озере Хонху» (1956). Авторы 1970–1980-х годов в жанрово-стилистическом плане в еще большей степени ориентировались на западную оперную традицию, вводили в арсенал средств выразительности речитативы, арии и дуэты, а также новейшие вокально- и инструментально-исполнительские приемы, интонации и ритмы современной популярной музыки, многонациональный китайский фольклор. К современным операм в «реалистическом» стиле на социальную тематику относится «Деревенский учитель» (2009).

Таким образом, в XX веке «многоликая» китайская опера, включая традиционные и классический виды, прошла путь, богатый событиями и жанрово-стилевыми переменами, которые можно систематизировать, выделив несколько периодов эволюции оперного искусства Поднебесной. Таких периодов, последовавших после традиционного (до 1940-х годов), китайские и европейские искусствоведы выделяют пять:

– экспериментальный, начавшийся в 1945 и укрепившийся с основания КНР в 1949 (1945–1955);

– «вторая волна» национального подъема, начавшаяся после Недели национальной музыки в 1956 году, которая регулярно проводилась вплоть до 1966 года (1956–1966);

– эпоха «культурной революции» (1966–1976), когда создавались и ставились «образцовые пьесы»;

– влияние западной музыкальной культуры и дальнейшее формирование национальной композиторской школы (1977 – начало 1990-х);

– «новая волна» эволюции национальной композиторской школы и тотальный синтез традиций (конец 1990-х – 2010-е).

Представим в таблице наиболее значимые произведения, принадлежащие вышеуказанным периодам развития музыкально-театрального искусства:

Период	**Год создания**	**Автор**	**Название оперы**
Экспериментальный (1945–1955)	1945	Ма Кэ	«Седая девушка»
	1945	Аарон Авшаломов	«Великая стена» («Мэн Цзяннюй»)
	1947	Ло Цзунсянь	«Лю Хулань»
	1948	Лян Ханьгуан	«Река Чиехэ»
	1950	Лян Ханьгуан	«Ван Гуй и Ли Сянсян»
	1953	Ма Кэ	«Свадьба Сяо Эрхэя»
	1954	Чэнь Цзы	«Лю Хулань»
	1955	Ло Цзунсянь	«Песня о степи»
	1956	Чэнь Цзи и Лян Кексян	«Весенние цветы»
«Вторая волна» (1956–1966)	1956	Янь Минь	«Цзянь Цзе»
	1956	Чжу Бэнхэ, Чжан Цзинъаньи Оуян Цяньшу	«Красногвардейцы на озере Хонху»

	1956	Ду Ю	Монгольская народная опера «Цветок сливы Гады» по мотивам монгольской народной песни «Гада Мейлин»
	1958	Чжан Руи	«Радужные облака Хун Ся»
	1958	Шу Тяньминь и Чэн Фанкэ	«Утес Хунъюнь Я, покрытый красными облаками»
	1958	Чжан Динхэ	«Повесть о Хуай Инь Хуай»
	1959	Чжан Цзиньань, Оуян Цяньшу	«Красная гвардия Хунху»
	1959	Чэнь Цзы и Ду Ю	«Весенний гром»
	1959	Ши Лэменг	«Две женщины Красной армии»
	1959	Чжуан Ин и Лу Мин	«Красное солнце над горой Ке»
	1960	Ван Сирень и Ху Шипинг	«Красный коралл»
	1960	Чэнь Цзи и Ду Ю	«Обида Доу Э» («Снег летом»)
	1961	Чжан Динхэ и Ду Ю	«Павильон конкурса стихотворений»
	1962	Чжэн Лучэн	«Облако вечной скорби»
	1962	Лю Саньцзе	«Третья сестра Лю»

	1964	Ге Гуангруй	«У нас есть преемники»
	1964	Чжан Юй и Хунмэй Лин	«Хребет красной сливы»
	1964	Чэнь Цзи и Чуньфэн Янлю	«Ивы на весеннем ветерке»
	1964	Ян Мин и Цзян Чуньян	«Сестра Цзян»
	1965	Ду Ю и Жэнь хуань	«Забавная кантри-сцена»
	1966	Ши Фу и Уси Маньцзян	«Айгуль»
«Культурная революция» (1966–1976)	1966	Мао Юань и Ма Фэй	«Великая стена южных морей»
	1966	Юй Хуэйонг	«Взятие тигровой горы»
	1966	Юй Сянлянь и Ван Наньсянь	«Набег на полк Белого тигра»
	1967	Ли Сяоминь	«На пристани» («Гавань»)
	1972	Хуан Йонцзян	«Легенда о красном фонаре»
	1972	Чэнь Цзы	«Дочь шахтера»
Формирование национальной композиторской школы (1977 – начало 1990-х)	1978	Чэнь Цзы	«Вэй Бацзюнь»
	1978	Шу Тьеминь	«Смерть Хэлуна»
	1979	Ли Циньжань	«Зарница»
	1980	Люй Юань	«Роскошная свадьба»
	1980	Шу Тьеминь	«Пэн Дэхуай на носилках»

	1981	Ван Шигуан и Цай Кексян	«Сотая невеста»
	1981	Ши Гуаннань	Народная опера «Скорбь об ушедших»
	1982	Лю Дамин	«Колонна Пипа»
	1983	Ван Цзюцзе и Чжан Чжуо	«Фанг Фанг, сердце травы»
	1984	Фу Канчэнь	«Свет звезды»
	1985	Ван Лопинь	«Кровавое ожерелье»
	1986	Шу Тьеминь	«Её спасение»
	1987	Цзинь Сян	«Дикая земля»
	1987	Цзинь Сян	«Равнина»
	1988	Лю Чжэньцю	«Море страстей во внутренних покоях дворца»
	1989	Цзэкли Эрпат	«Айлипу и Сайнайму»
	1989	Ши Гуаннань	«Цзюй Юань»
	1991	Ван Сижэнь, Ван Цзудие и Чжан Чжуоя	«Дочь партии»
	1994	Го Вэньцзин	«Записки сумасшедшего»
	1995	Сюй Чжаньхай	«Широкие луга»
«Новая волна» развития национальной композиторской школы и тотальный синтез традиций	1998	Лю Юань	«Ла Ланпэй»
	2000	Чжан Юйлун	«Сыма Цянь»
	2000	Лю Чжэньцю и Чжу Цин	«Мелкий солнечный дождь»
	2001	Чжоу Сюэши	«Прощай, Кембриджский мост»

(конец 1990-х – 2010-е)	2002	Тань Дунь	«Чай: зеркало души»
	2003	Вэнь Дэцин	«Риск для жизни»
	2004	Гуань Ся	«Поэма о Мулань»
	2005	Ван Цзуцзе	«Пламя и весенний ветер погубят древний город»
	2005	Сань Бао	«Золотой песок»
	2005	Ли Цзуншэн	«Песня для кино»
	2006	Тань Дунь	«Первый император»
	2006	Мо Фан	«Гроза»
	2006	Гао Шичжан и Линь Минъян	«Озеро Сюэланху»
	2008	Сяо Бай	«Прощай, моя наложница»
	2008	Сан Бо	«Бабочка»
	2009	Лэй Лэй	«Си Ши»
	2009	Хао Вэй	«Деревенский учитель»
	2011	Лэй Лэй	«Китайский сирота»
	2011	Мэн Вэйдун	«Долина Красной реки»
	2012	Инь Цин	«Баллада о канале»
	2012	Сюй Чжаньхай	«Крепость Дяоюйчэн»
	2014	Го Вэньцзин	«Мальчик-рикша»
	2014	Лэй Лэй	«Посетители на Ледяной горе»
	2015	Цзинь Сян	«Рассвет»
	2016	Ду Юн	«Кость ангела»
	2020	Ду Юн	«Сладкая земля»
	2021	Ду Юн	«В глазах нашей дочери»

Композиторы Китая и оперные режиссёры, обращаясь к традиционным видам национального музыкального театра и стремясь отойти от привычных критериев зрительского восприятия художественных образов и сценических событий, стали практиковать нелинейные методы трактовок драматургического содержания спектаклей. Нашли себе место приемы смыслового разрыва и симультанного повествования, оригинальные методы работы с вербальным и музыкальным текстами, инструментами и визуальным рядом. Привычную сюжетную фабулу с ее причинно-следственными связями сплошь и рядом заменило чередование дискретных событий с необычной логикой развития, прерывающей повествование.

Также композиторы использованию типичных оперных форм и традиционных напевов предпочитали либо новое их смысловое наполнение, либо изобретение таких форм и видов музицирования, которые характерны для авангардных стилей и техник письма. Текстом вокальных партий часто становится алогическая последовательность слогов и фонем, коллажная и импровизационная техники свободно комбинируются с традиционным изложением материала. Часто встречается прием полифонии пластов или контрапункта визуального и музыкального рядов с параллельным повествованием, порой, независимых друг от друга смысловых пространств.

Выделим черты современной китайской оперы, возникшие в конце XX – начале XXI веков под влиянием европейских традиций. Среди них обнаружим приметы традиционной и «иноземной» опер. Как отмечает Лянь Лю, современная китайская опера суть «синтетический вид искусства, где соединены черты китайской и европейской музыкальных традиций» [29, с. 25]. Авторы таких произведений – Ма Кэ, Чжан Лу, Цзей Вей, Луо Цунсянь, Оуянь Цяньшу, Янь Минь и многие другие. В их сочинениях музыка сопровождает драматургическое развитие, основанное на классических сценариях, и воплощает содержательную составляющую спектакля, как в классической европейской опере.

При этом таким операм присуща свойственная традиционным музыкально-театральным жанрам простота содержания, демократизм музыкального языка, национальная манера пения, большое значение слова и жеста. В китайской современной опере также преобладают монологи и диалоги, а не сольные арии или дуэты, много хорового пения в разных жанрах, часто используются народно-песенные «хиты» разных времен, фольклорные напевы, оркестровое сопровождение уходит на второй план. Из традиционных черт сохранились мелодичные напевы общеизвестных песен, состоящие из нескольких куплетов, звучащих в четком темпоритме и зачастую сопровождаемые антифонными ответами хора. Популярная песня, известная каждому зрителю, сидящему в театре, служит средством объединения масс. Эта идея – единства китайского народа – была ведущей в политике, социально-культурной жизни и искусстве Поднебесной второй половины XX века [4; 31; 45; 54; 58 и др.].

Сохранило свое значение в современной китайской опере и музицирование на традиционных инструментах – китайском гонге, тамтаме, которые сопровождают народное пение в свободном темпоритме, в зависимости от выражаемой эмоции или состояния героя. Традиционные признаки опера сберегла благодаря тому, что китайское искусство издавна следовало принципу активного контакта и взаимодействия со зрителем, влияния на социально-культурную жизнь, удовлетворения эстетических потребностей масс. Композиторы первой половины XX столетия «при создании произведений в жанре китайской современной оперы уделяли значительное внимание сохранению народного колорита, использованию народных песен, диалогов и других средств выразительности» [29, с. 27].

Китайская опера всегда была тесно связана с развитием истории страны. Региональные стили пения, как правило, в современных операх хорошо различаются на слух, однако этот процесс затрудняет внедрение авангардных техник композиции и исполнительских приемов. Понимая это, композиторы и драматурги второй половины прошлого столетия признали необходимость

решительного обновления традиционного жанра в связи с проникновением в китайскую культуру зарубежных художественных явлений.

В результате взаимодействия традиционных и инновационных музыкально-драматургических принципов в современной опере Китая сформировался такой тип сюжета, в котором главное место отводится изложению основных событий с обязательным поворотом в сценарии. Несмотря на наличие разновидностей либреттной драматургии и опору на стилистику традиционной народной песни, содержательная структура современной китайской оперы близка указанному типу со второй половины XX века.

В конце XX – начале XXI века китайская опера, по-прежнему, основывается на традиционном народно-песенном материале, который служит фундаментом для дальнейшей творческой работы, в том числе в области драматургических приемов и техник композиции. Например, конфликтные сцены китайские композиторы, в отличие от их европейских коллег, предпочитают воплощать в виде эмоционально-напряженного вокального диалога на фоне молчания инструментов. При этом в китайской опере диалог не приостанавливает развитие сюжета, а концентрирует внимание зрителя на происходящем и повышает уровень восприятия. Так, например, происходит в операх Ши Гуаннаня «Скорбь об ушедших» (1981) или Цзинь Сяня «Дикая земля» (1987). Последняя стала первой дальневосточной оперой в истории, признанной западной публикой.

В течение второй половины XX века китайская опера неуклонно сближалась по драматургическим приемам, характеру развития сюжета и отчасти музыкальному языку с европейскими образцами. В результате в современной китайской опере («Гроза и дождь», «Печальный рассвет», «Скорбь об ушедних», «Сыма Цзянь», «Ставка на жизнь» и т.д.) появились следующие особенности:

1. Взаимосвязь актерской игры и музыки (в традиционных видах драмы сценическое действие выходило на первый план, музыка же играла второстепенную роль).

2. Драматургически важные события воплощаются с помощью оригинальных средств музыкальной выразительности (в операх предыдущих эпох диалоги, в которых раскрывалась суть драмы, приостанавливали музыкальное развитие, а сама музыка по стилю и средствам выразительности была идентичной в разных сценах).

3. Применение разнообразных вокально- и инструментально-исполнительских техник, сообщающих музыке выразительность и придающих сценам индивидуальный звуковой облик (традиционные виды китайской драмы отличались региональными стилями пения и основывались на характерных, почти канонических напевах).

4. Гармоничное сочетание сольного или хорового пения и игры на музыкальных инструментах, обусловленное тематическим единством и использованием приемов симфонического развития (в современных китайских операх нередки инструментальные интермеццо, помогающие ввести зрителя в действие, комментирующие события и выполняющие самостоятельную смысловую нагрузку – характеризующие происходящее, объединяющие содержательную линию и др.).

5. Расширение арсенала средств выразительности вокально-хорового исполнения (в современной китайской опере, под влиянием русской хоровой и оперной школы, используются смешанный хор и сольные партии сопрано, альта, меццо-сопрано, тенора, баритона и баса).

6. Обогащение оперы разнообразными вокально-инструментальными жанрами и исполнительскими стилями посредством адаптации характерных для западноевропейской оперы форм (речитатив, мелодекламация, ария, вокальный ансамбль, хор, Sprechstimme, Sprechgesang).

7. Создание целостной музыкально-драматургической структуры оперы (китайские композиторы выстраивают единое произведение при

параллельном развитии музыкального материала вместе с эволюцией образов драматических).

Таким образом, жанрово-стилевые изменения, произошедшие с китайской оперой в современный период, свидетельствуют о ее становлении в контексте исторического развития Китая и целенаправленном сближении национальных черт музыкально-театральных форм с традициями западноевропейской оперы, а также принципами авангардного искусства конца XX – начала XXI веков. Освоение современных техник письма, жанров и форм в творчестве китайских авторов конца XX века вызвало новый подъем национальной композиторской школы, на вершине которого были созданы выдающиеся оперные спектакли XXI века.

Благодаря опоре на фольклорные традиции, региональные стили пения, напевы и инструментальные наигрыши, китайские композиторы сохранили черты национальной оперы и свою принадлежность коренным признакам культуры Поднебесной. При этом, «испытывая влияние европейской классической традиции, китайская современная опера стала экспериментальной и гибкой в творческом поиске: в опере часто используются современные стили, жанры музыки» [34, с. 29].

1.2. Современные техники письма, жанры и формы в творчестве китайских композиторов конца XX века: новая волна развития национальной композиторской школы

Феномен музыкального авангарда в культурах Азии, включая Китай, был вызван к жизни динамичными социально-политическими изменениями в обществе, отходом от традиционного жизненного уклада и приобщением к западной культуре и музыке. Он неразрывно связан с новоевропейской традицией, в рамках которой создается как система профессионального музыкального образования – колледжи, консерватории, так и возникают композиторские школы.

Процесс эволюции молодой композиторской школы Китая в XX столетии определяется рядом характерных особенностей, которые позволяют выделить три этапа их формирования. Для начального этапа типичен расцвет сферы любительского музицирования, в среде которого прививаются западные музыкальные нормы. Представители первого поколения композиторской школы Китая сформировались в рамках местной профессиональной музыки устной традиции и хорошо владели отечественной музыкальной культурой. Этот фактор накладывает определенный отпечаток на их стиль, который характеризуют приверженность к национальному мелосу и художественным образам с ярко выраженной национальной окраской. Этот период становления композиторских школ представляется очень важным и нуждающимся в глубоком серьезном изучении.

Второй этап формирования композиторских школ отличается более смелым использованием западной музыкальной лексики, участвующей в синтезе музыкального языка «на равных».

Третий этап может быть назван временем авангардных поисков.

В рамках этого этапа постепенно складывается направление, получившее название восточного, азиатского или национального (китайского, японского и т.д.) музыкального авангарда. В странах Азии он формируется во второй половине XX века, в Китае – в 1980–1990-е годы. В. Н. Холопова отмечает неоднородность этого течения, совмещение крайностей новизны и находящейся в процессе становления будущей классики, условность самого термина «авангард»: «Тем не менее, – пишет исследовательница, – современное музыкальное творчество включает в себя поиски характерного авангардного типа» [59, с. 243].

Для китайских композиторов-авангардистов обращение к новейшим системам письма не случайно, а закономерно. Неофиты, они с энтузиазмом откликаются на любые стилевые новации, тем паче, что тяга к восточной проблематике – религии, философии, традиционному искусству во всех его проявлениях типична для авангардных поисков европейской культуры XX

столетия. Обращение к древним истокам фольклора и профессиональной музыке устной или устно-письменной традиции, ее инструментарию и региональным системам нотации позволяет китайским композиторам-авангардистам выйти на большую аудиторию и попытаться сделать музыку понятной слушателям. Стремясь к этому, они, например, часто сочетают в рамках одного произведения европейскую пятилинейную и определенную традиционную нотацию (Тань Дунь и другие).

В период формирования системы современного музыкального образования многие композиторы Китая, не имея возможности получить нужную подготовку на Родине, уезжали на Запад. Многие пробовали свои силы в додекафонии, сонористике, алеаторике и т.д., порой нарочито декларируя свое желание писать современную музыку, не связанную с национальным колоритом, от чего вскоре отказались.

Характеризуя периоды развития китайской композиторской школы, можно выделить 1970–80-е годы как время активного освоения авангардных техник, а 1990-е – как период обостренного внимания к национальной специфике. Китайские композиторы, глубоко уважая таких современных композиторов, как В. Лютославский, К. Штокхаузен, Л. Ноно, Д. Лигети, К. Пендерецкий, Дж. Кейдж и др., прошли с ними лишь недолгий путь, а потом придерживались собственного стиля. К авангарду китайцы обратились в поисках нового, но и подлинную ценность музыки, отраженную в традициях национальной культуры, не забыли и постарались сохранить. Ведь по справедливому замечанию М. Ю. Дубровской, «основной объединяющей целью деятельности любой национальной композиторской школы всегда было достижение национальной характерности почерка и стиля» [10, с. 88].

В поисках своего места в современном мире музыки, композиторы, увлекавшиеся западными техниками, приходят к необходимости вернуться к национальным корням, обнаруживая близость феноменов национальной культуры и западного авангарда. Это прослеживается на уровне философских воззрений, в подходе к звуковой материи, ее тембровым характеристикам,

модально-ладовой организации, ритму и т.д. Не случайно «почвой» возникновения музыкального авангарда в странах Азии, по мнению турецкого композитора Дженгиза Танча, стали попытки «найти пути синтеза современной реальности и характерного для современного мира мышления с собственным ощущением национальной традиции» [49, с. 217].

Композитор Тань Дунь, получивший музыкальное образование на родине, в Китае и переехавший в США, прошел путь увлечения национальными формами музицирования, американским авангардом, современными техниками композиции, а после всего этого – нового, более глубокого интереса к китайской народной музыке и оперным традициям. В одном из ранних опусов Таня Дуня «Восемь цветов для струнного квартета» (1988) он обратился к лирико-драматической образности и сложному мелодическому, ритмическому и гармоническому языку атональной музыки. Но пошел новым путем, не строго соблюдая правила додекафонного письма: использовал техники игры на китайских инструментах, ища, по его словам, пути соединения древних традиций китайской культуры с новыми и стремясь освежить западные методы сочинения [97].

Авангардная музыка композиторов Китая конца XX – начала XXI века часто строится на феноменах традиционной культуры в качестве новации. Композиторы отмечали, что создавали свои техники на основе современных восточноазиатских эстетических воззрений. Из традиционной музыки композиторы заимствуют не только определенные техники, но и звуковые орудия, и необычные музыкальные инструменты. Так, водные инструменты Таня Дуня происходят из богатейшей традиционной культуры, разнообразие звуковых источников которой столь велико, что напрашивается параллель: подобно тому, как в китайской кухне используется все что движется, а в музыке – все, что звучит.

Тань Дунь в «Карте» (2001) применяет обычную для китайской музыки игру на листе дерева и камнях. Среди его сочинений, посвященных водной тематике, можно назвать оперу «Чай: зеркало души» (2002), концерт «Связь

Воды и Огня», «Водный концерт для водных инструментов и оркестра» и «Водные страсти по Матфею» (2000), «Звучание воды» (2006). «Страсти» как часть своеобразных «новых Евангелий» объединяют сочинения Таня Дуня, Софии Губайдулиной («Страсти по Иоанну»), Вольфганга Рима («Страсти по Луке») и Освальда Голихова («Страсти по Марку»). Они посвящены 250-летию со дня смерти И. С. Баха и 2000-летию христианства. По меткому наблюдению Н. С. Серегиной, вода в сочинении Тань Дуня включается в смысловой символический ряд вода – вино (символ причастия) – кровь; в то же время вода показана как стихия, часть Земли. Вода трактуется и как символ Воскрешения и символ жизни: «Когда после смерти Христа завеса в храме раздирается надвое, хористы просто встряхивают гибкие металлические пластины, и это звук иной стихии, обезвоженной» [41, с. 212]. В «Страстях» Тань Дуня также использовано звучание водных инструментов и камней: большие прозрачные стеклянные чаши – водные барабаны, стеклянная трубка, погруженная в воду на разную глубину, находящиеся в воде пустая бутылка или звенящая металлическая тарелка. Барабаны расположены в форме креста и подсвечиваются разными цветами.

В другом сочинении композитора «Водный концерт» в воду погружаются гонг и связка металлических колокольчиков, исполнитель играет на гонге, наполовину помещенном в воду, далее вынимает инструмент из воды, меняя тембровую гамму (похожее использовал Дж. Кейдж в своих «водных сочинениях»). Позднее артист палочкой ударяет по находящимся в воде колокольчикам. Опера «Чай: зеркало души» начинается сценой, в которой задействованы две полусферы с водой, исполнители опускают руки в воду и поднимают их, изображая водопад, и звуки текущей воды смешиваются со звучанием оркестра. Образ зеркала также имеет особый смысл. В одном из интервью Тань Дунь назвал музыку зеркалом жизни. В «Звучании воды» создаются разнообразнейшие звуковые эффекты, немаловажную роль играют жесты и позы исполнителей, превращающих исполнение в ритуальное действо.

Многие новации проистекают из отношения к феномену звука как части мироздания, отражающего важнейшие философские основы бытия. Согласно восточным представлениям, вселенная полна звуков, вызываемых ее движением и развитием. Звук и тишина символизируют буддийские категории «нечто» и «ничто», инь и ян, свет и тьму и отражают фундаментальные свойства Вселенной. По мнению Тань Дуня, он как композитор не просто сочиняет музыку, а воспринимает звучания, которые изначально существовали в Космосе и транслируются сквозь пространство. «Земная» музыка создается из звуков Универсума, обладающих определенными свойствами и качествами, воздействующими на всё человечество. Музыка как микрокосм рождается из макрокосма. Отсюда – большая ответственность, которую возлагают восточные композиторы на творческий процесс. Именно в области звука наиболее ярко видны авангардные эксперименты композиторов, и не только в Китае.

Показательно в этой связи, что эпиграфом к опере «Марко Поло» Тань Дуня взят вопрос, заданный композитору южнокорейским монахом: «Ты творишь музыку или музыка творит тебя?». Это был вопрос, на который композитор затруднился ответить, хотя подобная точка зрения соответствует положениям религиозно-философских систем даосизма, синтоизма и буддизма. Здесь смыкаются интересы Востока и Запада (схожие высказывания можно найти у О. Мессиана, П. Булеза, К. Штокхаузена, Дж. Кейджа и др.). В индуизме и буддизме музыкант воспринимается как посредник между вселенной и человечеством, а в контексте буддийского «недеяния» выражает внеличностное, объективное, космическое начало, растворяя свое «я» в мире в соответствии с парадигмой «Будда – во всем» [27, с. 25]. На этих идеях зиждется творческая философия китайских композиторов.

По словам Тань Дуня, процесс создания музыки ему представляется как комбинирование, варьирование и модификация звуков окружающего мира, которые он как автор объединяет в структурное целое. Поэтому он считает природу источником звукового материала и черпает из этого источника

«органические инструменты», приемы звукоизвлечения и сочетания тембров. С природой же связаны художественные образы произведений других композиторов-авангардистов Китая.

В китайском авангарде расширение границ понятия музыкального звука до феноменов всего звучащего мира не было чем-то необычным, такого рода звуковое разнообразие было присуще как фольклорным, так и классическим разновидностям музыки Китая. В этой связи перспективным представляется изучение звуковой концепции композиторов Китая авангардного направления. При этом не менее важной оказывается молчание, трактуемое в культуре Востока как самостоятельная категория. В опере Тань Дуня «Марко Поло» (1996) тишина, молчание, наряду со звучанием, включающим не только пение в европейском оперном стиле и стиле пекинской оперы, но и монгольское горловое пение, пение-шепот, пение птиц, журчание воды, восточные инструменты (ситар, пипа, тибетские ритуальные гонги), составляют материал, с которыми работает композитор, совершая своего рода путешествие (ключевой образ в концепции оперы) по культурам мира. Объясняя замысел сочинения, автор выделяет три момента: физическое путешествие Марко Поло из Италии в Китай; духовное путешествие из прошлого через настоящее в будущее, как три части природы, в котором разделяются на две субстанции Марко и Поло; музыкальное путешествие, объединяющее первые два уровня и связывающее две оперные традиции: классическую западную оперу, подсвеченную экзотикой, и восточную (прежде всего пекинскую) оперу [115].

Тембр как особый вид звуковой материи играет существенную роль в китайском авангарде и часто становится главным показателем национального начала. Тань Дунь с конца 1980-х годов использует нетипичную для западной музыки технику игры на виолончели, валторне и других инструментах, вводит исполнительские приемы традиционной китайской музыки, вокальную технику горлового пения, утонченный стиль пекинской оперы, в оркестре которой композитор работал в молодости. В пьесе «Элегия: снег в июле»

звучания акустических инструментов – струнных и ударных – сочетаются с шумом мнущейся бумаги, стуком камней и грохотом металлических банок. Молчание инструментов воплощает идею буддийской тишины и недеяния. Джон Кейдж отмечал особую роль звучания и молчания в сочинениях Тань Дуня. Так, говоря об опере «Марко Поло», он писал: «В музыке Тань Дуня ясно видно, что звуки являются центральными в природе, в которой мы живем, но мы слишком долго их не слышали» [115].

Комментируя свое недавнее сочинение – «Интернет-симфонию Героику», Тань Дунь говорил: «Музыку можно найти везде, она может стать общим языком, потому-то Интернет-симфония позволяет сказать все, что вы хотите через звук, голос ваш, любой инструмент, которым вы владеете; а если не владеете никаким, используйте кухонную утварь, или даже клаксоны, уличный шум, камни, воду, бумагу – что угодно. Все эти звуки есть язык вашего сердца. Ничто не определяется техникой. Здесь будущая экспрессия музыки» [111].

В ритуальной опере «Девять песен» (1989) Тань Дунь поставил в центр композиции звучание пятидесяти керамических музыкальных инструментов, включая китайские окарины сюнь, тем самым иллюстрируя идею китайской философии о примате земли над другими элементами. Имеется в виду принцип восьми элементов – багуа: камень, земля, дерево, металл, кожа, бамбук, тыква, шелк, по которому осуществлялась и традиционная классификация дальневосточных музыкальных инструментов.

В поисках оркестрового колорита Тань Дунь ориентировался на творчество Такэмицу Тору, который, по его словам, помог ему понять, что западные и восточные инструменты могут составлять одну звуковую палитру. В свою очередь, Такэмицу Тору отмечал особую роль Востока и Запада в творчестве Тань Дунь: «Живое присутствие в нем Востока и Запада создает уникальный звуковой мир, всегда индивидуальный, всегда аутентичный. Каждая часть музыки Тань Дуня есть страсть, как всплеск человеческой крови, и в то же время она (музыка) полна изящества, звучит как голос души. Я верю,

что он один из самых выдающихся композиторов сегодня» [114]. Джона Кейджа, Такэмицу Торо и Дмитрия Шостаковича, творчество которого научило его гуманизму, Тань Дунь выделяет в качестве своих учителей.

В китайском авангарде расширение границ музыкального звука до границ всего звучащего мира не было чем-то новым, оно было присуще фольклорным и классическим разновидностям традиционной музыкальной культуры. В качестве новшества часто воспринимается комбинация феноменов традиционной культуры, ранее не вступавших во взаимодействие, к примеру, религиозной и дворцовой светской музыки. Во второй половине XX столетия такой синтез стал общепринятым приемом. Созданная в начале XXI века «Карта» Тань Дуня представляет собой концерт для виолончели и симфонического оркестра в комплексе с сюитой, где представлены свободно интерпретированные композитором фольклорные и устно-профессиональные традиции различных районов Китая: Танец духов с чертами музыки сычуаньской драмы – чуаньси, Свадебный плач куцзягэ, игра на листочке дерева народности туцзя. Гобой сона народности мяо, Фэй ге – песня девушек народности мяо; каменные барабаны, пение под язык девушек народности дунцзу; игра на лушэне – тростниковом губном органе народности лу и др. Образцы народной музыки исполняются традиционными музыкантами и проецируются на экран в видеозаписи, с ними синхронизируется исполнение оркестровой партии и партии солирующей виолончели.

Специфические моменты в развитии «новоевропейской» композиторской музыки Китая, в том числе авангардной, связаны с взаимодействием двух ветвей профессионализма: традиционного (как устного, так и письменного) и композиторского по западному образцу. Эти связи гораздо более сложные, чем традиционно рассматриваемое взаимодействие внутри пары композитор – фольклор. Такое взаимодействие также существует в культуре Китая, но оно не исчерпывает всех возможных межкультурных связей. Используя авангардные техники, композиторы Китая оказываются свободными в своих взаимоотношениях с традиционной культурой, обращаясь не только к

отдельным ее нюансам, но и к широкому культурному контексту. Они могут свободно комбинировать различные, отстоящие друг от друга в исторической ретроспективе или, напротив, существующие в рамках одной эпохи, традиции. Особенно ярко это видно на примере внедрения современных реконструированных национальных музыкальных инструментов наряду с древними ритуальными звуковыми орудиями: хлыстами, трещотками, камнями и т.п., которые включены в состав симфонического оркестра и обогащают звучание соответствующих его групп (чаще всего ударных и духовых).

В творчестве представителей китайского музыкального авангарда можно выделить сугубо характерные черты. Творческое сознание композиторов Китая сложилось на основе национальных религиозно-философских принципов, уходящих в глубокое прошлое традиций музыкальной культуры, характерной для восточного мышления концепции звука, трактовки инструментов, художественной образности, жанрах и формах музицирования. Для национальной композиторской школы Китая характерен синтез традиций и инноваций – звучания народных инструментов и фольклорных напевов наряду с авангардным музыкальным материалом, созданным посредством современных техник письма (додекафония, сонорика, алеаторика, минимализм, электронная музыка). Традиционные музыкальные инструменты звучат в произведениях китайских авангардистов в сочетании с западноевропейскими, порой солируя и выделяясь среди оркестра. При этом сохраняются характерные приемы игры и способы звукоизвлечения; в состав оркестра вводятся предметы из разных «природных» материалов и связанные с ними приемы музицирования. Европейские инструменты часто имитируют тембры национальных китайских, в том числе благодаря особым видам артикуляции; вводятся аудио- и видеозаписи игры на китайских инструментах, выступлений оперных артистов, звуков и шумов природы; использование акустических музыкальных инструментов и синтезаторов или компьютера.

Феномен молодых национальных композиторских школ практически не изучен с точки зрения национальной самобытности авангардных течений, их отношений с традиционной культурой. Такое исследование, безусловно, выходит за рамки традиционной пары «композитор – фольклор» и даже триады «фольклор – профессиональная музыка устной традиции – композитор», поскольку требует комплексного анализа данного феномена в рамках региональной и мировой культуры. Оно предполагает сравнение и явлениями западного авангарда, на фоне которых ярче раскрывается своеобразие музыкального авангарда Китая.

Сегодня в Китае существует очень динамично развивающаяся композиторская школа. Китайцы шаг за шагом открывают для себя музыку европейского авангарда, которая была там запрещена много лет, и сами начинают творить, используя при этом свои инструменты с восточным колоритом, с другим ощущением времени и пространства, с иной философией творения с уклоном в сторону созерцания, а не рационализма. Если говорить о возрождении музыки, то оно, вероятно, все-таки придет с Востока.

ГЛАВА II. ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ НАЦИОНАЛЬНОГО ОПЕРНОГО ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ

2.1 Соотношение традиций и инноваций в оперном творчестве композиторов Китая XXI века[1]

В операх и музыкальных драмах китайских композиторов начала XXI века национальные традиции предстают в переосмыслении и современном претворении как результат освоения западноевропейской оперной культуры. Художественные образы, музыкальный язык, напевы и инструментальная игра в операх отчасти наследуют традиции национального музыкально-театрального искусства, отчасти демонстрируют признаки адаптации жанрово-стилевых норм европейской оперы, проникшей в Китай в XX столетии. Примерами тому служат известные оперы «Поэма о Мулань» Гуань Ся (2004), «Бабочка» Сан Бо (2008) и «Долина Красной реки» Мэн Вэйдуна (2011). В основу произведений положены старинные легенды, сказания, образы-символы китайской культуры и типажи пекинской оперы, а в драматургии и средствах музыкальной выразительности очевидны черты западноевропейской оперы.

Автору «Поэмы о Мулань» Гуань Ся (р. 1957) принадлежат музыкально-театральные, симфонические и камерно-инструментальные произведения. Он руководил Китайским театром оперы и балета, входил в состав художественного совета Национального Большого театра, являлся дирижером этого театра. Профессиональная деятельность Гуань Ся обусловила его интерес к оперному жанру. Композитор получил известность за рубежом и получил ряд премий и званий: «Музыкант года» Линкольн-центра (США, 2006) и Венской государственной оперы (Австрия, 2008). Премьера «Поэмы о

[1] Материал данного раздела частично использован в опубликованной статье автора диссертации [75].

Мулань» состоялась в Пекине, потом оперу ставили в США (2005), Австрии (2008) и других странах.

Сюжет «Поэмы о Мулань» Гуань Ся заимствован из старинной китайской легенды VI века, героиня которой – девушка-воин по имени Цветок Магнолии. Многие китайские поэты и писатели посвящали ей свои произведения. История гласит, что переодетая в мужчину Мулань отправилась на войну вместо отца (по традиции по одному юноше из каждой семьи уходило на службу в армию, но у девушки не было братьев). У нее был выбор между личным счастьем и служением своей стране, но она предпочла сохранить жизнь стареющего отца и отдать свою жизнь родине. Мулань олицетворяет обобщенный образ женщин-воительниц в традиционных музыкальных драмах и в то же время символизирует героиню нового времени. В опере Гуань Ся Мулань имеет три ипостаси: приветливая юная девушка, любящая дочь старого отца и смелая воительница, совершившая подвиг и отдавшая себя в жертву ради семьи и отечества.

Поскольку литературным первоисточником оперы послужило стихотворение «Мулань Цзы» в лирическом музыкально-поэтическом жанре юэфу с плавным ритмом строк и рифмами на гласных звуках, текст предопределил интонационно-мелодический рисунок вокальных партий. «Интонационность, мягкий ритм и ровная фразировка стихотворения предопределили певучесть и мелодическую самобытность эпизодов оперы, написанных на древний текст», – отмечает Чэнь Ин [81, с. 109]. Текст стихотворения используется в опере как в оригинале без изменений, так и в адаптированном виде.

В Китае Мулань символизирует честь, отвагу, достоинство, преданность и любовь. В XX столетии образ Мулань был воплощен в кино (1964, 2009), телесериале (1995–2001) и мультипликационном фильме (1998, 2004). Как и в кинокартинах, в опере Гуань Ся появилась любовная линия, связанная с Мулань, а также новые герои и события, которых не было в легенде. Привнесение любовной тематики в оперу драматического или трагического

содержания также связано с традициями европейской, а не традиционной китайской музыкальной драмы. Композитор создал единую драматургическую линию с целенаправленным движением к кульминации во многом благодаря сквозному музыкальному развитию, свойственному европейским образцам.

В опере с образом девушки оказываются взаимосвязаны все линии – любовная, военная, социальная, поэтому в музыкальной характеристике Мулань сконцентрированы основные интонационные формулы. Так, в музыкальном материале, сопровождающем появление оперной героини на сцене, есть фигурации, взволнованно звучащие в лирических сценах и приобретающие тревожный оттенок в кульминационной сцене ранения девушки, которая прикрыла своим телом командира. Опера имеет оптимистичный финал: хор поет гимн любви и миру, прославляя подвиг простого «солдата» – переодетой Мулань, которая в течение десяти лет хранила тайну и стойко защищала Родину.

Многогранность и глубина образа Мулань сказались и на соединении в музыкальном языке оперы обобщенных интонаций, связанных с патриотическим обликом героини, и лирически-женственных, отражающих любовные чувства, которые в процессе развития сюжета сложно переплетаются. Двойственный характер музыкального тематизма обусловил и разнонаправленное развитие драматургических линий. Оно также обусловлено наличием в опере Гуань Ся признаков оратории и соответствующих этому жанру принципов изложения материала и организации целого в виде крупных ораториальных эпизодов.

«Поэме о Мулань» свойственны эпические черты, большая роль поручена хору как коллективному образу, который отсутствует в пекинской драме, а в опере Гуань Ся повествует о происходящем на протяжении всей оперы, выполняя при этом разные драматургические функции и выступая в разных составах. Номера и эпизоды, в которых участвует только хор, также придают драме черты хоровой оперы, к которой обращались С. Слонимский, Р. Щедрин

и другие композиторы XX столетия. В свое время в Китае была распространена концертная опера, не являющаяся аналогом концертного исполнения обычной оперы, а представляющая собой адаптированную под минимальное сценическое действие версию, когда на сцене располагается оркестр, а на подиуме перед ним выступают солисты.

Таким образом, в «Поэме о Мулань» соединились черты европейской оперы-оратории, русской хоровой оперы и китайской концертной оперы. При этом композитор не лишил оперу признаков традиционной музыкальной драмы, особенно такого вида, как сицюй. Кроме оркестра, играющего непосредственно на сцене, что характерно для региональных видов китайской национальной оперы, признаками традиционной музыкальной драмы также служат демонстрируемые на сцене элементы боевых искусств (главная героиня во время боя орудует мечом), а также музыкальный материал, соединивший в себе китайские и европейские традиции. Гуань Ся применяет в последовательности и одновременности академическую манеру исполнения бельканто и вокализацию, характерную для народных напевов пекинской оперы. Два стиля соотносятся в ариях и дуэтах главных героев Лю Шуана (бельканто и ариозная кантилена) и Мулань (традиционная манера исполнения народных напевов с широкими скачками, украшениями и характерными глиссандирующими сдвигами). Яркими примерами служат ария Мулань в начале I части (акте) и дуэт с Лю Шуаном в III части (акте). Традиционный стиль пения также встречается в партиях других героев оперы, например, генералов.

В связи с важной ролью хора рассмотрим его разные функции в опере «Поэма о Мулань» – чтеца, комментатора, колоритного фона, участника событий и средства организации композиции на уровне отдельных сцен и всего произведения. На протяжении всей оперы партия хора чередуется с сольными и ансамблевыми эпизодами и при этом получает сквозное развитие в связи с тем, что все функции хора проявляются в каждой из четырех частей.

В роли чтеца хор выступает во II части, ведя рассказ о военных действиях армии и аллегорически связывая их со временами года. Комментирует происходящее хор в крайних разделах драмы, где разворачивается начало и наступает конец истории Мулань. На протяжении II, III и IV частей оперы хор также непосредственно участвует в событиях в роли солдат (II), народа, празднующего победу вместе с главными героями (III), генералов армии (IV часть). В некоторых сценах партии хора персонифицируются и превращаются в соло персонажей из народа. Хор часто выступает в роли колоритного фона для сольных (ария Лю Шуана) и дуэтных сцен, переходных и завершающих разделов (I и III части), тем самым связывая все действия воедино. В таких случаях хор исполняет вокализ в сопровождении оркестра и становится одним из его «инструментов».

В качестве организующего средства на уровне раздела хор используется в увертюре, где все эпизоды связываются образом Родины, который раскрывается в хоровой партии. На уровне целостной композиции единство достигается за счет включения хора во всех частях (актах) и сквозного развития его партии. Участвуя почти в каждой драматургически важной сцене, развернутые хоровые эпизоды связывают воедино всю оперу. Во-первых, в разных сценических ситуациях участвуют разные составы хора (женский, мужской, смешанный). Во-вторых, он выполняет разные функции (повествование, комментирование военной истории, событий из жизни народа и поступков главных героев, участие в происходящем на сцене, создание колоритного фона). В-третьих, сквозное развитие получает тематизм хоровой партии (рефренный материал и система лейтмотивов), которая предстает в разных жанровых вариантах (оратория, гимн, марш и др.). Таким образом, обогатив китайскую музыкальную драму традициями европейской оперы, Гуянь Ся заметно расширил функции хора и усилил значимость его партии в опере «Поэма о Мулань».

Оркестр тут исполняет как китайскую традиционную музыку, так и музыку в духе западноевропейской симфонии. К первому роду относится

инструментальное сопровождение сольных и дуэтных партий в унисон с голосом как в региональных видах китайской музыкальной драмы. Характерно также преобладание ударных инструментов (большой ансамбль барабанов, литавр, тарелок и гонгов) в сопровождении не только батальных сцен, что типично для пекинской оперы, но и декламации, пантомимы и даже ораториальных сцен.

Композиция оперы Гуань Ся имеет сходство с концентрической формой А-В-С-В-А, в которой крайние разделы представляют собой эпические сцены с участием хора, окружающие ядро структуры оркестровые эпизоды имеют интермедийный характер, а центральный – важнейший с точки зрения сюжета – раздел занимает ария Лю Шуана о его спасении Мулань и любви к ней. Концентрический принцип также обусловлен повторением тематического материала в увертюре и финале: обе сцены масштабны, эпичны, взаимосвязаны образом Мулань и основаны на главных темах оперы, играющих роль лейтмотивов и получающих симфоническое развитие. Так, хоровая партия в начале I части тематически схожа с ансамблем генералов, звучащим перед финалом, поскольку в обоих случаях рассказывается о Мулань, причем цитируется текст древней поэмы.

Идентичны также обе сольные арии героини в крайних частях, решившейся на подвиг во имя семьи и отечества (ария с мечом) и совершившей его в конце оперы (ансамбль Мулань с четырьмя генералами). Симметрию создают и дуэты родителей девушки, и оркестровые интерлюдии, и хоровые эпизоды. Таким образом, в организации целого Гуянь Ся использовал давно апробированные его европейскими коллегами приемы смыслового, текстового, образного, сценического и музыкального объединения материала. Кроме того, китайский композитор прибегнул и к лейтмотивному принципу, сформировавшемуся в романтической европейской опере.

Рондообразные черты оперной композиции придает троекратное появление рефрена в партии хора на стихи древней поэмы. Рефрены делят

сюжет на развернутые эпизоды: принятие Мулань решения совершить подвиг, военные события и история любви. Симфоническое развитие осуществляется за счет сквозного проведения развивающихся в противоположном направлении военной и любовной сюжетно-драматургических линий. Военная открывает оперу и достигает кульминации в своем развитии во II действии (инструментальная интерлюдия, иллюстрирующая спасение Лю Шуана), а затем передает инициативу любовной, начавшейся именно со сцены спасения и завершающейся дуэтом Мулань и Лю Шуана в заключительной части оперы.

Лейтмотивная система «Поэмы о Мулань» включает в себя несколько тем сквозного развития, характеризующих исторический фон (Древний Китай, военные события, бытовые и батальные сцены), черты характера Мулань и Лю Шуана (тема подвига Мулань, тема души Мулань, тема Мулань-цветка, тема любви). Чэнь Ин дифференцирует лейтмотивы оперы по композиционному значению как «сквозные, обрамляющие и сюжетные» [76, с. 120]. Первые проходят сквозь всю оперу (тема души Мулань и фанфарный призыв к борьбе, символизирующие соответственно любовную и военную стороны личности героини). Вторые фигурируют в крайних частях оперы и образуют арочную конструкцию, усиливающую концентричность формы. Наконец, третьи сопровождают основные события и обусловливают прочные сюжетно-драматургические связи. Еще одна лейттема древней поэмы выполняет функцию рефрена рондальной формы оперы и появляется в начале всех частей, кроме третьей. Представим таблицу лейтмотивов и их появления в четырех актах оперы в Таблице 1:

Таблица 1. Лейтмотивы оперы «Поэма о Мулань»

I	II	III	IV
тема древней поэмы (хор), тема Мулань-цветка (хор), тема подвига (ария)	тема древней поэмы (хор), тема души Мулань (дуэт), тема любви (оркестр),	тема подвига (хор), тема мира (оркестр)	тема древней поэмы (хор), тема подвига (ансамбль), тема мира (хор)

	тема подвига (ария и дуэт)		

Лейттемы объединяют интонации, которые служат признаками принадлежности музыки китайской оперной или европейской оперной традиции и при этом получают сквозное развитие на протяжении всей драмы. К таким интонациям относятся: восходящая секунда от V ступени мажора (лейтмотив цветка и тема любви), движение по квартам и мажорному трезвучию (тема подвига Мулань), мелодический рельеф с опорой на звуки пентатоники (тема древней поэмы).

В ладоинтонационном и метроритмическом плане темы оперы представляют собой симбиоз европейской (итальянская оперная классика XIX и экспрессионизм XX столетия) и китайской (пентатонные напевы региональных видов оперы) музыкальных традиций. Певучая и выразительная мелодика (образы героев, мирной жизни и Родины) соединяется с экспрессивной и обостренной интонационностью диссонансов в сопровождении (военные события и батальные сцены). Опевание ступеней пентатоники, скачки, мотивная дискретность и глиссандирующие интонации, имитирующие рисунок китайской речи, отражают устои национальной музыкальной драмы. Партии некоторых персонажей преимущественно традиционны по вокальному стилю, другие герои поют в смешанном европейско-китайском.

В трактовке художественных образов одноактной оперы «Бабочки» Сан Бо очевидно опосредованное влияние правил театра масок и пекинской оперы с ее амплуа героев. Изначально в традиционной драме было несколько основных типов ролей-масок: шэн (мужской персонаж), дань (женский персонаж), цзин (хуалянь, мужской персонаж-демон) и чоу (комический персонаж). В пекинской драме обычно участвуют: пожилой мужчина (老生) – император, генерал или слуга, военный герой (武生), отличавшийся храбростью, владением военными единоборствами, акробатикой, а также

хорошими вокальными данными, молодая девушка (青衣), изображавшая героиню знатного происхождения или простую провинциалку, девочка-куртизанка или раба (花旦), а также молодой человек (小生).

Пекинская опера унаследовала сценические правила театра масок, сложившиеся еще в период династии Сун (960–1279), согласно которым «роли, или амплуа героев, представляют собой набор характеристик, присущих разным возрастным и социальным группам древнего Китая» [76, с. 92]. Амплуа идентифицируются с цветами грима и одеждой. Белый используется для воплощения образа злодея; черный символизирует положительных и сильных персонажей, генералы и воины имеют ярко-красный и жёлтый цвета грима и костюмов (красный означает верность и храбрость, фиолетовый – торжественность и справедливость, зеленый – импульсивность, синий – дальновидность). Положительные персонажи при этом имеют простой грим, злодеи – сложный.

В музыкальной драме Сан Бо персонажи Старый Отец и Лян Женбо предстают в амплуа старика и юноши, признаками которых служат сценический грим, одежда и аксессуары героев. Другие персонажи, например, молодая девушка Цу Иньтей соединяет в себе признаки амплуа женских персонажей дань-цветка и дань в темном халате, Маленькая сиротка – дань-цветка и фантастического персонажа, а Старый Пьяница – дань-старухи и комического персонажа чоу. При этом маскам оперы соответствует скорее не внешний облик или атрибуты, а психологические черты тех или иных героев, их характеры, поведение, поступки.

Наряду с древними традициями масок цзинцзюй, по-новому воплощенными в образах оперы, в «Бабочке» Сан Бо присутствуют характерные жанрово-стилевые признаки европейской оперы, например, итальянской комедии dell arte с ее символикой героев-типажей (добрый – злой, серьезный – смешной и т.д.). В «Бабочке» налицо свойственная европейской опере тембровая дифференциация голосов, отличающаяся от дифференциации голосов по ролям в пекинской опере – низкие голоса у стариков и воинов,

высокие – у молодых и изящных персонажей независимо от пола [61, с. 46]. Амплуа оперы Сан Бо вариативны и многогранны, поэтому между героями складываются сложные отношения, а драматургия построена на конфликтной ситуации, как в европейской опере.

Для пекинской оперы чрезвычайно характерны сюжеты, связанные с войной, борьбой противоположных сил, «военные пьесы» с героями мужчинвми-воинами и женщинами-воительницами [61, с. 60]. Но в «Бабочке» отсутствует военная тематика, поэтому отсутствуют мужские и женские военные амплуа. Также нивелированы признаки амплуа юноши и нежной и грациозной девушки – эти персонажи в музыкальной драме Сан Бо обобщены до уровня героев западноевропейской оперы, и в их облике подчеркнуты гендерные и возрастные признаки. Композитор, таким образом, соединил национальные театральные традиции с европейскими оперными и раскрыл в музыке оперы внутренние переживания героев и особенности их характеров. Во взаимоотношениях героев, их поведении и мотивах угадываются не только типовые признаки амплуа, но и черты героев европейских опер.

Так, отец (амплуа старика) хочет выдать дочь замуж, поэтому волнуется за ее судьбу, тщательно проверяет жениха – молодого человека Лян Женбо (амплуа юноши). Чувства главных героев – отца, дочери и ее жениха – раскрывают главную идею оперы Сан Бо: отдав себя в жертву, влюбленная пара освобождает бабочек, которых разводит старик, от древнего проклятия. Такая коллизия не свойственна пекинской опере. В ходе развития действия герои драмы проявляют себя гораздо шире, чем амплуа пекинской оперы. Сан Бо трактует героев не символически как традиционные маски, а интерпретирует образы обобщенно в контексте общемировой культуры. Родившись из национальной легенды, юноша предстает как поэт, пишущий стихи, готовый совершить подвиг ради любимой, ищущий свое место в этом мире и спасая его ценой собственной жизни. В образе Лян Женбо угадываются черты Тамино, Лоэнгрина и других романтических героев европейской оперы.

Авторская трактовка женских образов также выходит за пределы масок пекинской оперы. Они олицетворяют весь диапазон, свойственный героиням пекинской оперы и в то же время испытывают «земные» чувства. Так, под маской Старого Пьяницы вплоть до начала Финала скрывается Старая Мать невесты. По ее вине род бабочек с давних времен находится на грани жизни и смерти, и исправить ситуацию можно лишь ценой жертвенной любви Цу Иньтей и Лян Женбо. Мать испытывает противоречивые чувства – раскаяние в своем проступке, желание исправить ситуацию и сохранить жизнь рода бабочек, защитить дочь и ее жениха от гибели, отчаяние от собственного бессилия (в этом плане ее образ близок Царице Ночи, Аиде, Марфе и другим многогранным персонажам европейской оперы). При этом все эти серьезные чувства Матери оттенены трагикомическим колоритом в воссоздании ее образа.

В самих женских образах и между ними происходят «модуляции» от одного амплуа персонажа пекинской оперы дань к другому. В облике Цу Иньтей угадываются черты амплуа полуфантастического образа дань-цветка (девушки-бабочки); она же олицетворяет молодую Мать, судьба которой тесно связана с гибнущим родом бабочек; невеста ассоциируется с бабочкой потому, что мечтает о любви, счастливой жизни, к которой она придет в процессе метаморфозы. Вторая девушка – Маленькая сиротка также символизирует прелестную бабочку, которой предстоит пройти через метаморфозу, однако и ее судьба ведет к трагическому концу. В самобытном, не похожем ни на одно амплуа образе Сиротки, которая в отличие от Цу Иньтей, не вовлечена в драму жертвенной любви, происходит переход от светлых надежд к трагическому предчувствию обреченности, ведь героиня гибнет, не испытав взаимного чувства. Образ же Цу Иньтей, прошедшей все стадии любовной метаморфозы, трансформируется от дань-цветка до чже-дань (девушка в пестром халате). Таким образом, образы героев музыкальной драмы «Бабочка» развиваются и преобразуются, в отличие от сценического функционирования актерских масок в пекинской опере.

Музыкально-сценическое действие оперы Сан Бо развивается в соответствии с изменением линий судеб героев. Музыка в драме «Бабочка» играет несравнимо большую роль, нежели в традиционной пекинской опере, где сущность и характер героев воплощаются «сценической речью, языком жестов, движений, интонаций, которые дополняются яркими костюмами и символическим гримом» [76, с. 92]. В музыкальной драме Сан Бо важнейшую роль играет интонационная драматургия, что обусловливает понижение значимости свойственного пекинской опере сценического оформления, символики жестов, движений и актерской игры [38]. Сама музыка становится носителем смыслового содержания оперы, она выполняет функцию текста, а не сопровождения, как в традиционной драме. Сан Бо исключил акробатически-цирковое и батальное начала, поэтому и музыкально-изобразительных эпизодов в опере мало: все внимание композитор уделяет выражению внутренних переживаний героев, их истинных чувств и мыслей. Очевиден процесс психологизации музыки в китайской национальной опере.

В современной китайской опере вокально-инструментальное начало, тесно связанное со словесно-поэтическим, стало самодостаточным и играет такую же роль, как и в европейском варианте жанра. Музыка в драме стала интонационно выразительным, семантически наполненным средством воплощения идеи произведения, а также важного для пекинской оперы с ее символическими жестами, гримом и региональными мелодическими напевами подтекста.

В музыкально-поэтическом тексте оперы «Бабочка» сконцентрированы все содержательные уровни, которые в традиционной форме спектакля распределялись между жестами, пантомимой, танцами, акробатикой, цирковыми трюками и батальными сценами в исполнении актеров, способствуя всестороннему воплощению авторского замысла. В самой музыке начал проявляться индивидуальный композиторский стиль. Самодостаточность музыки и использование приемов музыкальной драматургии (характеристика образов, выражение чувств и переживаний

героев, развитие материала на протяжении оперы и т.д.) служит показателем жанровой трансформации музыкальной драмы Сан Бо как оперы, совмещающей признаки пекинской национальной оперы и европейской вокально-инструментальной драматургии.

Музыкальные характеристики героев Сан Бо отличаются в зависимости от степени отражения в них традиций масок пекинской оперы. Таких степеней три: для первой характерны ярко выраженные признаки амплуа масок пекинской оперы (Старый Отец), для второй – стирание четких очертаний типажей в процессе развития, их отдаление от старинных архетипов и приобретение качеств, не свойственных персонажам пекинской оперы и обогащающих образ под влиянием динамики развития сюжета и психологизации содержания (Лян Женбо, Цу Иньтей, Старый Пьяница). Для третьей степени характерна новизна и индивидуализация оперного образа, не ограниченного традициями масок (Маленькая Сиротка).

Особенности композиторской интерпретации оперных образов «Бабочки» связаны со степенью их близости к амплуа театра масок. Именно музыка придает героям драматические черты, индивидуализирует их внутренний мир, превращает изначальную традиционную модель «комедии масок» в драму характеров. Так реализуется генеральная концепция музыкальной драмы преобразований «Бабочка» – метаморфоза в интерпретации и развитии образов.

Один из самых значимых и при этом интегрирующих основной музыкальный материал персонажей – Маленькая Сиротка. Ее музыкально-поэтический и сценический портрет настолько индивидуализирован, что можно говорить о наличии в опере китайского композитора новаторского оперного персонажа, не связанного с амплуа масок. Образ Маленькой Сиротки олицетворяет иную сторону бытия, фантасмагорическую картину мира. По сюжету Маленькую Сиротку преследуют видения, которые предвещают гибель вселенной, утратившую способность к жизненной метаморфозе. Музыкальное развитие персонажа следует законам сценического: напряжение

усиливается вместе с приближением трагической развязки и реализацией некоторых событий из видений Сиротки.

Музыкальная характеристика образов изначально близка старинным архетипам, но под влиянием динамики развития сюжета и психологизации содержания теряет четкие очертания приобретающих индивидуальные качества типажей (Лян Женбо, Цу Иньтей и Старый Пьяница), основывается на стилевых чертах «творческого реализма», возникшего в пекинской опере во второй половине XX века [76, с. 92]. Этому стилю свойственно переосмысление принципов актерской игры в сторону более естественного, живого и реалистичного воплощения образов. В соответствии с положением «творческого реализма», согласно которому «сценические законы не ограничивают волю актера», актерам рекомендовалось «играть пьесу, не стремясь демонстрировать отточенность своей техники», «воплощать реальных людей, а не вымышленных персонажей» и «не становиться рабом правил» [76, с. 92].

Реалистический стиль игры обусловил и преодоление художественно-эстетических границ пекинской оперы, и создание лирико-психологической музыкальной драмы на основе традиций китайской национальной и европейской оперной музыки. В пекинской опере смена масок используется для смены настроений героя. В «Бабочке» Сан Бо смена настроений выражается в музыке, переживания героев воплощаются не только благодаря актерской игре, мимике и жестам (хотя все это имеет место), а посредством выразительных интонаций. Среди которых есть как типичные для китайских народных напевов, так и характерные для европейской оперы – экспрессивные ходы на септиму, малосекундовые скорбные интонации и лирические секстовые скачки.

В вокальных партиях героев чередуются мелодические фразы из традиционных напевов и арий европейских опер XIX века. Причем такие чувства, как радость, печаль, паника, ненависть, страх, ярость, воплощаются такими же средствами, какими пользовались западноевропейские

композиторы. Так, в ариях Лян Женбо – смелого и благородного юноши – наряду с интонациями китайских народных напевов используются кварто-квинтовые и поступенные ходы; в партии юной и мечтательной девушки Цу Иньтей преобладают терцовые и секстовые интонации, связанные в европейской оперной традиции с выражением лирических чувств; развернутая сцена Маленькой Сиротки, где она рассказывает о своих видениях о гибели вселенной, полна скорбных и экспрессивных интонаций в соответствии с ситуацией.

Мгновенные изменения состояний героев в драме Сан Бо, отражающиеся в музыке, расширяют драматический потенциал типовых персонажей пекинской оперы и сближают ее с европейскими образцами. Например, «маска» шэна (мужского персонажа) в образе Лян Женбо полностью исчезает, когда в финале в сцене «Ночь» герой узнает о похищении его невесты, и в его партии лирические интонации мгновенно сменяются жесткими, холодными, разнонаправленными ходами.

Таким образом, автор оперы «Бабочка», взяв за основу характеры традиционного театра масок, преодолел границы внешнего оформления образов, наделил их признаками, свойственными разным типажам, а также сделал их многогранными и психологически глубокими, подняв до художественного уровня европейских оперных персонажей. Все это потребовало переосмыслить и музыкальную составляющую драмы: сменить типовые напевы пекинской оперы выразительной мелодекламацией и индивидуализировать музыкальные характеристики героев. В результате адаптации европейского культурного наследия, активное приобщение к которому в Китае началось во второй половине XX столетия, Сан Бо не просто заимствовал отдельные элементы западной оперы, но и испытал активное воздействие комплекса жанрово-стилевых черт, изменивших облик пекинской музыкальной драмы.

Мэн Вэйдун в основу своей оперы «Долина Красной реки» (2011) положил исторический сюжет драматического характера. Действие

происходит в Тибете, где проживает народ по имени Зан. Главными героями оперы становятся офицеры английского военного корпуса Локман и Джонс, юноша из народа Зан Гэ Сан, вождь Зу Дай и его дочь Дань Чжу. Англичане попадают в снежную бурю и едва не погибают, но их спасают местные жители. Джонс заболевает и остается в Тибете, где за ним ухаживает дочь вождя. Офицера покоряет культура, нравы, традиции, красивая местная природа, искренность и доброта народа Зан. Джонс влюбляется в Дань Чжу, но вынужден вернуться в лагерь. Видя, как страдает Джонс, Локман предлагает своему другу возвратиться в Тибет с мирной миссией – познакомить народ Зан с европейской наукой и культурой. Однако началось реальное военное наступление, и вождь Зу Дай, его дочь Дань Чжу и юноша Гэ Сан погибают во время сражения. Джонс глубоко скорбит о гибели любимой и поражается смелостью и независимостью местных жителей. В результате активного сопротивления народа Зан англичане терпят поражение, а местные жители празднуют победу. Результатом жестокого вторжения англичан в чужую страну и культуру стала гибель людей, любви, надежд.

Жанр исторической драмы предопределил музыкальную драматургию оперы. Она строится на основе тем, связанных не только с главными персонажами, а представляющих европейскую цивилизацию и древнюю культуру тибетского народа. Противопоставление этих тем носит порой высоко драматический характер. Трагедия тибетского народа разворачивается на фоне любовной коллизии, в которую вовлечены Гэ Сан, Дань Чжу и Джонс. Так историческая драма приобретает эпические, трагические и лирико-психологические черты. Отсюда и масштаб композиции, состоящей из четырех действий, разделенных на 32 сжатых эпизода.

Музыкальное воплощение драмы по-разному реализуется в четырех действиях в связи с их разными функциями. Это вступление и экспозиция образа народа Зан (I действие), завязка исторического и любовного конфликтов (II действие), эпическая картина о жизни народа и лирические сцены взаимоотношений героев (III действие), развитие конфликта,

приводящее к трагическим событиям и гибели главных героев (IV действие). Музыка восточного и западного миров, как отмечалось выше, отличается этнически, поскольку нечетные действия связаны с тибетцами, а четные – с европейцами, и драматически, так как I и III действия преимущественно эпические и лирические, тогда как II и IV имеют напряженно-конфликтный характер.

В жанровом отношении музыка разных действий также отличается: в историко-эпических и лирико-психологических действиях преобладают арии и дуэты героев и оркестровые эпизоды, а в драматических – хоровые номера и вокально-инструментальные ансамбли. Симфоническое развитие свойственно оркестровой партии драматических сцен, тогда как принцип экспозиционного изложения характерен для эпических сцен.

Хор играет важную роль в «Долине Красной реки»: он открывает оперу и звучит на протяжении всей драмы вплоть до предпоследнего номера. Хор олицетворяет собой народ Зан и воплощает эпическую линию сочинения, а в драматических эпизодах создает напряженную атмосферу и усиливает конфликтность ситуаций. Можно выделить три основные функции хора в опере: комментатор происходящего, соучастник событий и сочувствующий героям, которых ждет трагическая судьба. Необычной функцией хора становится создание основы для сольных партий, звучащих более выразительно на фоне тематически нейтральной партии хора. При этом интонационная общность между хоровыми и сольными эпизодами подчеркивает духовную связь местных жителей и главных героев.

Музыкальная драматургия оперы Мэн Вэйдуна зиждется на лейтмотивном и лейтинтонационном принципах, сложившихся в западноевропейской опере XIX века. Лейтмотивы воплощают драматическую, лирическую и эпическую сюжетные линии и характеризуют народ Зан, мирную жизнь тибетцев, офицеров военного корпуса, военные действия, вторжение английских солдат, предчувствия трагических событий. Тревожная музыка, предсказывающая трагическую развязку оперы, скрепляет воедино

весь материал. Именно поэтому восток в музыке воплощен не таким, каким он предстает в глазах европейцев, а каким он является на самом деле.

Лейтинтонации вплетены в вокальные партии отдельных персонажей и воплощают достоинство и отвагу Гэ Сан (кварто-квинтовые ходы), нежность и гордость Дань Чжу (опевание I-V-VI ступеней мажора), благородство вождя (движение по звукам минорного квартсекстаккорда). Представим таблицу наиболее значимых лейтмотивов оперы, представляющих три главные сюжетные линии «Долины Красной реки» с их музыкальной характеристикой и номерами, в которых они играют ведущую роль:

Сюжетная линия оперы	Лейтмотив	Музыкальная характеристика	Действие, номер, сцена
драматическая	мотив вторжения	поступенное восходящее движение из-за такта к V ступени минорного лада	I д., № 3, сцена появления и ария Сюэр; II д., № 10, сцена «Огонь»; IV д., № 3, сцена «Выполнение приказа»; IV д., № 5, ария Гэ Сана
лирическая	мотив любви	восходящий секстовый скачок и опевание верхнего звука	арии двух героинь оперы – Дань Чжу и Сюэр: II д., № 3; III д., № 4; III д., № 7 и др.
эпическая	мотив Родины	утвердительная нисходящая интонация V-I ступени минора	I д., № 1, вступительный хор; I д., № 2 и IV д., № 5, арии Гэ Сана; IV д., № 10, оркестровая интерлюдия; IV д., финал, заключительный хор

Лейтмотивная и лейтинтонационная системы «Долины Красной реки» обеспечивают качественное музыкально-драматургическое развитие оперы и придают ей современные черты. Классическая китайская опера основана на фольклорном материале (региональные напевы и наигрыши на национальных инструментах), тогда как в «Долине» представлены тонально и интонационно контрастные музыкальные характеристики народа Зан и офицеров английского корпуса, противопоставление которых воплощает конфликт двух культур, менталитетов, образов жизни, цивилизаций.

Главной музыкальной характеристикой европейцев становится воинственная тема с резкими и диссонантными интонациями тритона и увеличенного трезвучия, внезапными динамическими накатами и «атакующими» восходящими движениями, впервые звучащая в партии оркестра (II действие). В дальнейшем инструментальное звучание будет преобладать в воплощении образов европейцев. В вокальных партиях преобладают интонации и ритмы английских баллад и жиг.

Восточный колорит не свойственен характеристикам англичан, однако поначалу он окрашивает вокальную партию Джонса, покоренного красотой и добротой Дань Чжу. Впоследствии номера с участием офицеров сопровождаются западноевропейской музыкой военного характера, а в кульминации развития образа англичан (IV действие, третья сцена, ансамбль офицеров и солдат) звучит мелодия в миксолидийском ладу с характерным бурдонным сопровождением и ударами барабана в пунктирном ритме, стилизованная под английский народный танец.

Сопоставление красочных гармоний становится главным средством музыкальной характеристики народа Зан. Ее признаками служат: бемольные тональности, хоровое звучание и сольные номера героев, использование подлинных фольклорных напевов (например, «Вечное восхваление» во вступительном и заключительном хорах, олицетворяющих народ Зан), Напевы эти, впрочем, получают европейскую трактовку (народная мелодия излагается

в хоровом четырехголосии, налицо гармонический мажор с VI пониженной ступенью, связанной в европейских операх с восточными образами).

Звучание лейтмотива народа Зан в первом и последнем номерах оперы не просто создает драматургически стройную арочную конструкцию и объединяет музыкальную композицию, но замыкает круг событий и символизирует победу народа Зан, стоившую ему стольких жертв. Стойкость и независимость народа воплощается строгим унисонным звучанием напева на тоническом органном пункте, символизирующем единение людей. Многократное повторение минорного тонического трезвучия и тревожный синкопированный ритм вызывают ощущение неизбежности трагической развязки и невозможности предотвратить гибель людей. На сцене при этом демонстрируются кадры из одноименного кинофильма, в которых вспоминается мирная жизнь тибетцев.

Интонационное и гармоническое единство свойственно музыкальной характеристике и народа Зан, и отдельных его представителей, однако главные герои ярко и неповторимо обрисовываются в опере с помощью средств выразительности европейской и китайской музыки. Разносторонний характер образа Дань Чжу сказался на разнообразии ее музыкальных характеристик и масштабности сцен с ее участием. Так, лирически проникновенная музыка характеризует влюбленную в Джонса дочь вождя Дань Чжу, а решительный характер музыки в ее партии появляется в сценах обороны местности от англичан. Фольклорный материал в партии Дань Чжу связывает ее арии со вступительным хором народа Зан. В III действии она поет в унисон с хором тибетцев (цитируется пентатонный народный напев на языке Зан). Мягкие интонации пентатоники, ровный ритм и простые трезвучные гармонии создают лирико-эпический образ народа.

После гибели девушки ее лирическую линию подхватывает партия Джонса – любовь девушки продолжает жить в его сердце. Трагизм сцены усиливается демонстрацией на экране кинофрагментов, иллюстрирующих знакомство английского офицера и дочери вождя народа Зан и зарождение

взаимных чувств (данный драматургический прием предусмотрен в партитуре оперы).

Партия Гэ Сана в его первой арии, звучащей после вступительного хора, имеет тот же эпически-повествовательный характер, выдержана в европейской оперной манере, в кантиленной мелодии преобладают кварто-квинтовые ходы и движение по звукам трезвучий. Они создают волнообразный мелодический контур, придавая музыке мягкий характер, а образу юноши – черты благородства, достоинства и преданности Родине. Общеевропейские интонации дополняются увеличенной секундой гармонического мажора.

Вместе с событиями в опере меняется и музыкальная характеристика Гэ Сана. Так, в его дуэте с дочерью вождя во II действии мелодия в партии юноши приобретает национальный оттенок за счет пентатонных интонаций и мелизматики. При этом минор окрашивает мелодию в темный колорит: юноша страдает от безответной любви к Дань Чжу. Характерным для партии Гэ Сана становится гармонический оборот мажорной и минорной субдоминанты, которая часто звучит и в лейтмотивах, связанных с образом народа Зан.

Речитативы в целом не свойственны «Долине Красной реки», а наличие большого числа хоровых сцен придает опере ораториальные черты. Однако важнейшим в музыкальной драматургии ариям главных героев – Дань Чжу и Джонса (II действие), а также Гэ Сана (III и IV действия) предшествуют мелодизированные речитативы, включающие интонации будущей арии.

Иным предстает Гэ Сан в дуэте с Джонсом: он проявляет решимость противостоять англичанам, поэтому партия юноши интонационно близка мелодии английской баллады, сохраняя при этом пентатонную ладовую основу. Примечательно, что музыкальный фольклор Британских островов также тяготеет к ангемитонным ладам, которые являются основополагающими и в народной музыке Китая. Пентатоника в опере Мэн Вэйдуна присуща музыкальным характеристикам и англичан, и народа Зан.

Военно-маршевый характер носит ключевая в опере ария Гэ Сана в последнем действии, в которой он демонстрирует свою готовность защищать Родину от врага. Единство с народом подчеркивает нисходящая пентатонная мелодия с включением в нее интонаций вступительного хора, основанного на материале народной песни, и лейтмотива вторжения. Решительный и волевой характер арии придают черты героической музыки в европейских традициях: движение по звукам главных трезвучий, затактовые кварто-квинтовые ходы, пунктирный ритм. Таким образом, финальная ария Гэ Сана достигает в опере «Долина Красной реки» максимального сближения с европейской оперной классикой, но и сохраняет свою связь с национальной музыкой, причем на глубоком художественно-эстетическом уровне, а не в духе «шинуазри».

В «Поэме о Мулань» Гуань Ся, «Бабочке» Сан Бо и «Долине Красной реки» Мэн Вэйдуна национальные традиции предстают в их современном претворении, переосмыслении с точки зрения современных музыкально-драматургических приемов и жанрово-стилевых особенностей. В воплощении музыкальных образов китайские композиторы широко пользуются арсеналом выразительных средств европейской оперы XIX–XX веков. При этом авторы сохраняют свою принадлежность коренным принципам национального искусства, поскольку художественные образы, музыкальный язык, фольклорные напевы и инструментальная игра в рассмотренных операх тесно связаны с традиционными признаками китайской музыкальной драмы.

2.2. Современная китайская опера в контексте развития жанра

Жанр оперы постоянно и неуклонно развивался и расширял арсенал средств музыкально-драматической выразительности. В XX и XXI веках китайские композиторы не могли пройти мимо достижений своих сначала европейских, а позже и американских коллег, постепенно осваивая культурное наследие Запада прошлого и настоящего. Анализ опер 2000-х годов «Поэма о Мулань», «Бабочка» и «Долина Красной реки» подтверждает гипотезу о

жанрово-стилевой ориентации китайских композиторов на европейскую модель оперы и формировании в их творчестве современной китайской ветви жанра. «Современной» китайская опера становится вследствие не просто диалога восточной и западной оперной культуры, а постепенно достигаемого стилевого симбиоза в процессе конвергентного развития китайского и западноевропейского музыкально-театрального искусства, в полной мере начавшегося в конце XX столетия.

Рассмотренные выше произведения свидетельствуют о достижении китайскими композиторами нового уровня осмысления и претворения музыкально-драматургических принципов европейской оперы и при этом сохранения сюжетной, образной и интонационной основы национальной китайской музыки. Из европейской оперы китайские композиторы почерпнули принцип симфонического развития музыкального материала и систему лейтмотивов. Противопоставление тематизма или лейтмотивов выступает ведущим средством выражения драматургического конфликта, развитие которого осуществляется благодаря симфонизации оперы. Оба приема заметно повысили выразительность музыки и активизировали восприятие происходящего на сцене, а также обеспечили организацию целого.

Можно говорить о «европейской линии» китайских опер, ориентированных на опыт Италии, Германии, Франции, Советского Союза и России, а также США. Чжан Личжэнь отмечает, что китайскими композиторами успешно адаптированы «симфонизация и лейтмотивная система, берущие начало в операх Вагнера; компактность форм и динамизм действия веристских опер; психологизм и глубина характеристик французской лирической оперы; масштабность массовых хоровых сцен русских опер; пластичность вокальной мелодики Верди; красочность и выразительность оркестрового письма Римского-Корсакова, Пуччини, Бриттена» [66, с. 86].

Жанровые границы китайской оперы расширились за счет освоения принципов исторической, эпической и лирико-психологической драмы, трагедии и других видов музыкально-театрального искусства. Это обеспечило

место китайских опер на сцене европейских театров и позволило зрителям Запада познакомиться с вершинами китайского оперного искусства. Разница между восточным и западным музыкальным мышлением заметно сократилась вследствие конвергентного развития оперного жанра и движения китайских композиторов к стилевому симбиозу.

Для китайской музыкальной драмы характерно повествовательное развертывание событий в полуимпровизационной манере исполнения, тогда как для европейской – устойчивое изложение и сквозное развитие индивидуализированного материала на основе принципов повторения и варьирования. В «Поэме о Мулань» и «Долине Красной реки» используется прием интонационного и тематического объединения и повторения номеров оперы с изменением и развитием материала, что не свойственно традиционным видам китайской оперы.

Благодаря симфонизации оперы и системе сквозного развития лейтмотивов создаются условия для кристаллизации в китайской опере четких композиционных структур, симметричных форм (арочная, концентрическая и другие), а также выстраивания общего движения к кульминации и развязке драмы. Сквозное развитие тематизма охватывает развернутые сцены оперы, обостряют восприятие зрителя и усиливают его внимание, которого требуют исторический контекст и ключевые моменты драматургии. Кроме того, сквозное симфоническое развитие тематизма позволяет создать многогранные и разносторонние образы оперных героев, расширить контекст, в котором разворачиваются события, индивидуализировать материал опер. Интонационно-тематическое становление партии героя отражает его личностное развитие.

Диалог западной и восточной оперных традиций обретает в произведениях китайских композиторов глубину и перспективу. Во-первых, в операх «Поэма о Мулань», «Бабочка», «Долина Красной реки» и более поздних используются разные вокально-исполнительские стили (от фольклорной манеры пения до бельканто, мелодекламации, Sprechstimme и

Sprechgesang), жанры (речитатив, ария, дуэт, разные функции хора и оркестра) и музыкальные традиции (национальные и западноевропейские). Во-вторых, заимствованные из разных культур элементы музыкального языка взаимодействуют с целью усиления выразительности высказывания и углубления содержательной составляющей китайской оперы. В-третьих, принципы эпоса, драмы и лирики заметно расширяют жанровое разнообразие китайских опер, которые в период «культурной революции» были сведены к типовой модели, лишив зрителей возможности переживания новых эстетических чувств. В-четвертых, в китайских операх повысилась значимость индивидуальных характеристик героев, поскольку в современных произведениях героями являются не типовые маски-амплуа, а неповторимые по своему внутреннему психологическому строю, мотивам и поступкам персонажи, часто олицетворяющие важные жизненные принципы и ценности. В-пятых, тематика и концептуальная основа современных китайских опер заметно расширяется до масштабов мировых проблем, конфликтов культур и цивилизаций, а также углубляется за счет широкого охвата структурных вариантов оперного жанра.

В процессе активных социально-культурных изменений, произошедших в Китае в течение XX века и не всегда положительно отражавшихся на художественно-эстетической стороне китайской оперы, стала очевидной необходимость обновления жанра и поиска новых путей его развития. Во второй половине XX века обнажились проблемы однообразной сюжетной основы, слабого слушательского восприятия, типизированного музыкального материала и недостаточной организации спектаклей. Чжан Личжэнь в своей диссертации видит решение этих проблем в «расширении культурного кругозора общества, включении в общественно-культурную жизнь Китая художественно-эстетического опыта мировой музыкальной культуры, развитии китайской оперной школы в соответствии со спецификой национальных традиций и в контексте достижений европейской и мировой

культуры, обеспечение высокого международного уровня профессиональной подготовки постановщиков и артистов оперного жанра» [66, с. 56].

Мировые оперные сцены в XXI веке выдвинули новые требования перед создателями опер, и достижение китайскими композиторами соответствующего уровня потребовало от них активного участия в современном театральном процессе и активного взаимодействия с западноевропейскими традициями. Пойдя по пути освоения композиторами высших достижений музыкально-театрального искусства, китайская опера начала развиваться самостоятельно и обнаружила многовекторные направления дальнейшего исторического пути. Перечислим их:

1. Развитие и обогащение традиций региональных видов национальной музыкальной драмы (сицюй, куньцюй, пекинская, худзюйская, циньцяньская, шаньсийская, кантонская и другие вплоть до современной классической);

2. Претворение (цитирование, стилизация, адаптация, творческая переработка, аллюзия) фольклорного материала и передача ценностей национальной культуры;

3. Использование сценических, драматургических, композиционных и выразительных возможностей западноевропейской оперы в условиях национальной музыкальной стилистики;

4. Отражение общемировых, мультикультурных тенденций в современной опере Китая как страны с богатым культурным наследием, прочно взошедшей на мировую музыкальную сцену;

5. Эволюция оперы в авангардном направлении на основе современного музыкального языка и техник композиции (алеаторика, сонорика, минимализм, электроника и др.);

6. Расширение спектра жанровых решений оперы: кроме исторической, легендарной, сказочной, социально-политической и героической тематики, позволяющей воплотить в музыке многогранный образ народа и родной страны, китайская опера заметно разнообразила тематику сюжетов и успешно освоила музыкально-драматургические принципы реалистической, большой,

камерной, народной и комической оперы, историко-эпической и лирико-психологической драмы, трагедии и мюзикла.

Современная китайская опера имеет широкие перспективы в контексте развития жанра благодаря сохранению своей имманентной связи с национальными традициями. Активный диалог традиций и протекающие в мире глобализационные процессы обострили проблему национальной идентичности и сохранения культурного наследия, в том числе в области оперного искусства. Это общая и для Запада, и для Востока проблема. Китай решает ее путем взаимопроникновения элементов музыкального языка, техник композиции и принципов драматургии, характерных для Европы и Азии, на новом этапе развития традиционных видов оперы. Это обеспечивает создание произведений высокого художественного уровня, а значит, повышает ценность претворенного в нем фольклорного материала и шансы его сохранения для будущих поколений в мультикультурном обществе. Кроме того, в контексте сближения и смешения традиций фольклорный материал выделяет китайскую оперу среди других на международной музыкальной сцене и позволяет одной из древнейших культур сохранить свою идентичность в современном «плавильном котле».

Развитие современных технологий в XXI столетии сопряжено с утратой национальных ценностей и древних традиций, еще не исчерпавших своих возможностей. Отсюда важность сохранения и приумножения художественного наследия, в том числе – народной песенной культуры Китая, получающей вторую жизнь на оперной сцене и позволяющей глубоко выразить национальный характер и менталитет.

В мире, где новые средства коммуникации всё унифицируют и обобщают, особое значение приобретает оригинальность музыкального замысла оперы и его воплощения, а также творческая переработка песен и наигрышей разных народов. Китай – многонациональная и многорегиональная страна, где существуют различия между культурой северных, южных, западных и восточных провинций (эти различия в свое время способствовали

формированию нескольких видов музыкальной драмы). В XX и XXI веках китайские композиторы претворяли фольклорный материал разных провинций и малых народов Китая, сохраняя и развивая его. Эта тенденция сохраняется и в настоящее время. Вместе с тем, эстетические вкусы и предпочтения зрителей меняются вместе с трансформацией культуры. Поэтому традиционный музыкальный язык и принципы драматургии, старинные техники письма и манера вокального и инструментального исполнения в китайской опере сегодня в какой-то мере теряют актуальность, а значит и зрителя, ради завоевания которого композиторы и вступают в активный диалог традиций и осваивают наследие европейской культуры, которая оказывает всё большее влияние на образ жизни, мышление, цели, интересы и потребности современных китайцев.

Насколько будет жизнеспособной современная китайская опера, во многом зависит от ее способности адаптироваться к разнообразным требованиям нового зрителя XXI века и соответствия оперному искусству мирового уровня. Сегодня мировой музыкальный рынок является двигателем художественного, в том числе оперного творчества. Как отмечает Чэнь Ин, «если связать его с всемирными фестивалями и мировой практикой сочинения по заказу, возможен расцвет китайской музыки, способный повлиять на тенденции мирового музыкального творчества» [81, с. 159].

Китайская опера XXI века открывает новые горизонты оперного искусства и формиирует пути дальнейшего развития жанра. Эти пути в принципе параллельны другим оперным культурам нашей планеты, ибо диалог традиций в нынешнем столетии развивается как многосторонний процесс, и европейские композиторы и музыканты в ходе мультикультурного взаимообогащения ощущают на себе ответное воздействие оперного искусства Поднебесной. Творческий поиск продолжается, а значит, множатся векторы и направления дальнейшей эволюции всех видов оперного жанра в Китае.

ГЛАВА III. ОПЕРЫ ТАНЬ ДУНЯ И ДУ ЮН И ИХ РОЛЬ В ЭВОЛЮЦИИ КИТАЙСКОЙ ОПЕРНОЙ КУЛЬТУРЫ XXI ВЕКА

3.1. Оперное творчество Тань Дуня. «Первый император»[2]

За «Никсоном в Китае» Джона Адамса, в котором на оперной сцене вместо сказочного Китая «Турандот» Дж. Пуччини впервые был представлен сюжет из недавней китайской истории, вскоре последовали оперы, авторами которых стал крупнейший композитор китайского происхождения, работающий в США с середины 1980-х годов – Тань Дунь (р. 1957). Он познакомился с западной музыкой только в девятнадцать лет, в Центральной консерватории (Пекин): рос в эпоху культурной революции, и его музыкальный опыт ограничивался народными песнями и песнопениями даосских монахов, а также игрой на скрипке в Пекинской опере. В начале 1980-х годов Тань Дунь стал ведущим композитором китайской «Новой волны».

Всего три года спустя после приезда Тань Дуня в Нью-Йорк, где он учился в Колумбийском университете, его первая опера, «Девять песен», была поставлена в одном из театров нью-йоркского даунтауна (1989). Она содержит импровизационные фрагменты для ударных инструментов, написанные в технике ограниченной алеаторики. Через восемь лет за ней последовала вторая – «Марко Поло», премьера которой состоялась в «Нью-Йорк Сити опера» в 1997 году. О стремительной карьере, сделанной Тань Дунем в США за десять с небольшим лет, и его статусе в американской музыке свидетельствует тот факт, что он был одним из четырех композиторов из разных стран мира, которые получили заказ Баховской академии в Штутгарте на «Страсти-2000», при этом представляя не Китай, но США. По условиям заказа каждый автор писал на своем языке; «Водные страсти по Матфею» Тань Дуня написаны на английском.

[2] Данный раздел основан на материале, опубликованном в статье автора диссертации [76].

Среди других успешных проектов Тань Дуня – «2000 сегодня: мировая симфония к новому тысячелетию», транслировавшаяся полусотней телеканалов 1 января 2000 года. Широкой публике Тань Дунь известен как автор саундтрека к фильму «Крадущийся тигр, притаившийся дракон» (реж. Энг Ли, 2000), за который композитор получил «Грэмми» и «Оскара».

Китайские национальные традиции и инновации американского авангарда составляют основу творчества Тань Дуня, который стирает границы между культурами и художественными формами. От радикального экспериментализма композитор так же далек, как от популизма. Тань Дунь выбрал собственный творческий путь, не присоединившись ни к экспериментаторам кейджевского круга, ни к минималистам, ни к неоромантикам, ни к полистилистам. К индивидуальным сферам творчества Тань Дуня можно отнести не только его оперы нового стилевого сплава, но и оркестровый театр, мультимедиа, органическую музыку, где звуки извлекаются с помощью природных материалов (чаши с водой, листы бумаги, камни) и другие.

Характерной чертой стиля Тань Дуня является соединение разрозненных и, казалось бы, противоречивых музыкальных элементов, обусловленное его жизненным и творческим опытом. Сегодня он находится в самом центре культурных событий Нью-Йорка, но родился и вырос в сельской местности Хунань в КНР, где до сих пор сохранились древние традиции шаманской культуры, а когда был подростком, свершилась «культурная революция», и жизнь миллионов китайцев круто изменилась в результате проведения социально-политических реформ Мао Цзэдуна. Будущий композитор мирового уровня отправился в коммуну Хуанцзинь выращивать рис вместе с крестьянами, но вскоре включился в местную музыкальную жизнь и по иронии судьбы стал хранителем их традиций благодаря творческой одаренности, приобретенным знаниям и умениям в области инструментального исполнительства.

Вскоре Тань Дуня освободили от фермерских обязанностей и предложили должность скрипача и аранжировщика пекинской оперной труппы, многие музыканты которой погибли во время переправы по реке, утонув в воде после того, как лодка перевернулась. По завершении культурной революции в Пекине вновь открылась Центральная консерватория, и Тань Дунь стал одним из тридцати студентов консерватории, отобранных по конкурсу среди тысяч претендентов. Среди профессоров консерватории были Джордж Крам, Ханс Вернер Хенце, Тору Такэмицу, Исан Юн, Ли Инхай и Чу Вэнь-Чунг, которые познакомили Тань Дуня с мировой современной музыкой.

Во время обучения в консерватории Тань Дунь стал первым китайским композитором с момента основания Китайской Народной Республики, выигравшим международную премию за свое сочинение. К моменту переезда в США в 1986 году, где он с головой погрузился в творчество экспериментатора Джона Кейджа и нью-йоркскую авангардную среду, Тань Дунь уже был известен в Китае. Именно в Америке он преодолел стилистические и культурные границы, став одним из самых известных и востребованных композиторов мира, но не утратив связей с национальной культурой Китая.

Тань Дунь обладает оперным мышлением и когда работает над камерным или оркестровым сочинением, продумывает драматургическое развитие таким образом, чтобы оно было похоже на течение жизни. «Моя жизнь – опера! Вся жизнь – опера», – говорил Тань Дунь. Инструменталисты в произведениях композитора играют театрально, как будто это музыканты оркестра пекинской оперы вышли на сцену, чтобы исполнить свои партии без солистов. Тань Дунь отмечал, что, сочиняя мелодию, он пытается понять, о чем говорит та или иная фраза, какой у нее характер, откуда и куда она ведет, что автор хочет ею сказать. Мелодию композитор мыслит как партию солиста в опере. Оперные подзаголовки носят многие чисто инструментальные произведения – скрипичный концерт «Из Пекинской оперы» (1987/1994), ансамбль для «Кронос-квартета» и пипы «Опера-призрак» (1994), серия оркестровых опусов

1990-х «Оркестровый театр». Концерт для скрипки начинается с прямой цитаты из музыки, звучащей в традиционной пекинской опере.

Композитор живет и работает в эпоху тотального синтеза, поэтому в его творчестве стерты границы между китайской и европейской оперной классикой и вокально-инструментальным авангардом (преимущественно американским), традициями разных частей света, академическим искусством и фольклором, строго зафиксированной в нотах музыкой и импровизацией, симфоническим оркестром и инструментальным театром, ансамблем народных китайских инструментов и мультимедиа.

В этом Тань Дунь не одинок: с 1980-х годов возникшие в китайской музыке плюралистические тенденции привели к «новой волне» развития национальной композиторской школы и освоению современной музыки Запада. Благодаря профессиональному образованию, полученному в Пекинской консерватории и Колумбийском университете, Тань Дунь стал властителем дум и законодателем мод в области современной китайской музыки, успешно создаваемой и исполняемой в США (свидетельством тому служат многочисленные престижные награды – премии Гравемайера, Гленна Гульда, Баха, Шостаковича, «Грэмми», «Оскар» и других).

Оперный стиль Тань Дуня сложился под влиянием искусства Востока и Запада, творчества японского композитора Тору Такэмицу и американцев Джона Кейджа, Филиппа Гласса, Мередит Монк, Стива Райха и других. Влияние Востока отразилось на многих творческих концепциях, которые имеют религиозные основания. Это ритуальная трактовка оперы, обращение к жанру «Страстей», символизация тембров инструментального театра, отражение в произведениях образов, понятий и категорий (молчание, недеяние, медитация, инь и ян), связанных с буддизмом и другими религиями. Жанр оперы он трактует в самом широком культурном контексте и создает новый художественный формат, в котором звук, визуальный образ, повествование, пластическое движение и ритуальное действие воздействуют на зрителя одновременно.

Вслед за Кейджем Тань Дунь вел поиски новых, естественных звучаний и экспериментировал с разнообразными предметами, используемыми в качестве музыкальных инструментов: чаши с водой, камни, куски железа, листы бумаги. Композитор стремился не только расширить арсенал средств выразительности и спектр оригинальных звучаний, но и соединить музыку с шумами окружающей среды, вернув жизнь к ее естественной форме, а человека – к природе. Тань Дунь особо чувствителен к тембру, который символизирует собой таинство природы, чрезвычайно ценимое восточными натурфилософами.

В 2009 году он завершил «Концерт земли» для керамических ударных и оркестра, который входит в серию его органической музыки, который также включает бумажный концерт и водный концерт. В 2010 Тань Дунь начал лепить музыкальные инструменты из глины, которую он специально собирал в Гонконге и на Тайване. Он вылепил из глины керамические барабаны, трубы и сюнь (традиционный китайский духовой инструмент) для своих ансамблей. По словам композитора, «их звуки символизируют небеса и землю, а симфония символизирует человечество. Это взаимодействие между звуками небес и земли и песнями людей я называю Песней Земли» [97].

При этом композитора увлекают новации и мультикультурализм американского авангарда, который позволяет воплотить любые концепции, в том числе в контексте восточной и западной культур. В своих операх и инструментальных сочинениях Тань Дунь достигает необычных звуковых эффектов, используя природные материалы, символизирующие в восточной культуре. Так формируется конвергенция развития западных и восточных музыкальных традиций в их взаимодействии.

Стилевой сплав в творчестве Тань Дуня означает претворение авангардных традиций на национальной китайской основе, включая философию, эстетику и культуру. Таким образом, философия, культура, традиции Китая являются постоянным источником замыслов Тань Дуня, которые он реализует в рамках западных музыкальных жанров. Он использует

и национальные китайские инструменты (как поступают и зарубежные композиторы), однако более характерным признаком его стиля являются звучания, извлеченные им из немузыкальных инструментов и материалов: в его композициях шуршит бумага, сыпется чай, звучат камни и вода. Если в этом есть национальный элемент (рассказывая о своем детстве, Тань Дунь вспоминает о профессиональных плакальщиках, которые должны были проводить дух человека в новую, загробную жизнь; их инструменты были импровизированными, например, разнообразная кухонная утварь), то этот элемент во всяком случае не единственный: столь же сильно тут ощущается влияние Кейджа, который был кумиром Тань Дуня.

То же самое можно сказать и о вокальном стиле Тань Дуня: используемые им мелодические модели и элементы вокальной техники Пекинской оперы естественно включаются в арсенал разнообразных способов звукоизвлечения, разработанных композиторами-авангардистами. Вокальные партии в операх Тань Дуня наследуют традиции академической и китайской национальной оперной культуры. Композиторы прошлого проводили реформы в связи с переоценкой принципов соотношения музыки и драмы, модернизация касалась адаптации оперного либретто к музыкальной драматургии, при этом менялась значимость таких составляющих, как речитатив, ариозное пение, сквозное развитие, лейтмотивная система.

Тань Дунь в своей модернизации оперы пошел иным путем – путем тотального синтеза, охватившего сферы жанра, стиля и техники композиции и названного Тань Дунем «новым единым стилевым сплавом». Под влиянием оперного творчества китайского композитора «изменилось понимание оперного спектакля, коснувшееся как его внутренних закономерностей, связанных с драматургическим решением, так и внешних, лежащих за пределами художественных событий принципов коммуникации автора и зрителя» [41, с. 214].

Тань Дунь разработал собственные методы взаимодействия вербального, музыкального, визуального начал, открыв новые выразительные возможности

оперного жанра, индивидуализировав каждую оперную концепцию, обогатив ассоциативно-символическое наполнение образов и при этом расширив зрительский опыт. Тань Дунь искал средства выразительности для воплощения звуковых образов духовного и абстрактного уровней, открытых для множества интерпретаций.

В оперном искусстве Тань Дуня нашли отражение ведущие принципы творчества композитора. Один из них – претворение в одном произведении, элементов музыкальной культуры Запада и Востока наших дней как макромира. Отсюда и оригинальная трактовка оперного жанра, и совмещение современных техник письма с постмодернистски переосмысленными классико-романтическими стилевыми элементами, и синтез восточных и западных оперных традиций. Так, в своих сценических произведениях Тань Дунь использует арсенал вокально-исполнительских приёмов, характерных для пекинской, куньшаньской и итальянской опер, в том числе обертоновое пение и бельканто. А в инструментальных опусах – тембры, штрихи, средства выразительности и техники композиции западной и восточной музыки.

Продолжая музыкально-театральные традиции Китая, Тань Дунь при этом обновляет оперный жанр, изобретая оригинальные способы взаимодействия вербального и звукового начал, обогащая оперу средствами инструментального театра и мультимедиа и находя новые драматургические решения. Современную трактовку получают музыкально-театральные формы: оперы «Девять песен» (1989), «Марко Поло» (1995), «Пионовая беседка» (1998), «Чай: зеркало души» (2002), «Первый император» (2006) являют собой новые жанровые образования. Это «театрализованные действа с игрой на инструментах и пением. Словно желая подчеркнуть театральную природу своих инструментальных сочинений, композитор обозначает их терминами “оркестровый театр” и даже “опера”» [18, с. 113]. Оперой называет композитор и произведение, написанное им для «Кронос-квартета» и пипы (китайской лютни): «Призрачная опера» (1994) с подзаголовком «ритуальная пьеса для музыкального театра». Музыканты в ней играют не только на своих

инструментах, но на тибетских колоколах, гонгах, камнях, бумаге, водных инструментах, и поют.

Ведущими эстетическими принципами Тань Дуня становятся: синтетическая природа искусства и его ритуальная основа, обусловливающие религиозно-философский характер произведений. Налицо инновационная трактовка приемов звукоизвлечения и тембровых красок; органичное соединение инструментов и жанрово-стилевых элементов классико-романтической, авангардной западноевропейской и традиционной китайской музыки; предпочтение «органической» музыки, звучащей в исполнении шумовых инструментов (сосуды для переливания воды, коробки для чая, бамбуковые палочки, камни, бумага и даже зерно).

В звучаниях инструментов, вокально-исполнительских приемах, образах и художественном оформлении опер Тань Дуня ясно ощутима национальная природа. Композитор ставил своей целью претворение черт и элементов традиционной китайской культуры. Объектом его творческого внимания была пекинская опера, которую он стремился обогатить современными средствами выразительности, сохранив коренные признаки. Однако Тань Дунь не остался в рамках национальной оперной традиции: в театральных опусах китайского композитора нашли отражение эстетические принципы «новой волны» китайского авангарда. Они включают в себя элементы традиционализма и постмодернизма, образующие своеобразный сплав «специфически интерпретированных жанровых элементов китайского фольклора с композиционными приёмами американского авангарда» [84, с. 225].

Все пять завершенных на данный момент опер Тань Дуня – разные варианты оперного жанра, сложившиеся в западной музыке, и включающие также виды музыкальной драмы Китая – камерная опера, хореографическая драма, повествовательная опера, театральный ритуал, масштабная эпическая драма. В каждой из них автор соединяет традиционные и инновационные элементы, иногда достигая прямой конфронтации черт западной и восточной опер. Оригинальны в операх Тань Дуня также драматургические принципы и

музыкальный язык. По словам автора, два художествнно разноплановых «действия» развиваются в опере не последовательно, а параллельно. Они сопровождаются музыкальным материалом, основанном соответственно на восточных вокально-инструментальных и западноевропейских оперных традициях в духе постмодернистского соединения разных исторических стилей. Как отмечалось выше, совмещаются вокальная техника bel canto, характерное фальцетное пение в высоком регистре в стиле пекинской оперы, авангардные приемы вокального звукоизвлечения. Именно в подобном варианте синтез восточной и западной культур в музыке Тань Дуня демонстрирует свою органичность. В некоторых же его произведениях языки восточной и западной музыки, напротив, разведены, символизируя разные полюса человеческого существования и соответственно разные картины мироздания.

Первая опера Тань Дуня – «Девять песен» (1989) – представляет собой хоть и камерное, но мультидисциплинарное сценическое воплощение девяти древних «шаманских» стихов о природе, принадлежащих Цюй Юаню (340–277 гг. до н.э.), которого считают первым великим поэтом Китая и чествуют во всем мире на ежегодном фестивале. У Тань Дуня эти стихи служат основой для хореографии и ритуального действия, а напев звучит и на классическом китайском, и на современном английском языке. Инструменты оркестра – европейские и китайские, включая особым образом настроенные по высоте 50 керамических чаш.

«Девять песен» были созданы для ансамбля из 14 исполнителей и поставлены в небольшом театре. Камерность письма позволила композитору исследовать новые техники композиции, инспирированные Кейджем, освободив себя от тембровых, жанровых и стилевых ограничений западной оперы. Эти принципы до сей поры остаются базовыми в творчестве автора.

В большинстве своих произведений Тань Дунь стремится к ритуалу и театральности. «Девять песен» (1989) обозначены как «ритуальная опера»;

инструментальные сочинения носят названия «Оркестровый театр» (четыре сочинения 1990–1999 годов), «Из Пекинской оперы» (скрипичный концерт 1987 года, ред. 1994). В «Девяти песнях» на сцене воссоздается вненациональный старинный ритуал жертвоприношения, опосредованно отраженный в тексте на языке пиньинь, где алеаторно чередуются строки из поэмы Цюй Юаня. Непонятные современнику слова и слоги вызывают у слушателя разнообразные ассоциации. «Согласно замыслу Тань Дуня, из разных глав поэмы были выбраны и размещены в произвольном порядке отдельные поэтические строки, фразы, словосочетания, образуя своего рода текстовый коллаж» [17, с. 114].

Свободная структура «Девяти песен» построена по принципу «потока сознания»: композиция состоит из девяти разделов, которые не связывают ни сюжет, ни логика драматургического развития, поэтому они чередуются рандомно. Текст не выполняет повествовательную функцию, а служит дополнительным выразительным средством: отдельные слова и слоги являются сонорным музыкальным материалом, наполняя звучание фонем особым смыслом. Роли персонажей исполняют обобщенные «мужской голос» или «женский голос» – в обезличенных партиях подчеркивается музыкальное начало. Дирижер с помощью движений рук и тела руководит звучанием ансамбля, а также играет роль шамана, управляя древним ритуальным действом и произнося таинственные слова и звуки.

Форма «Девяти песен» представляет собой непрерывный процесс становления целого, в основе которого лежит принцип регулярного повторения движений, музыкального материала и словосочетаний, лишенных смыслообразующей функции с целью усиления темброво-красочной выразительности и формирования особых сонорных эффектов. «Их соединение с интонациями, обрисовывающими контуры речевых оборотов, рождает особую коммуникацию, где толкование перенасыщенных смысловыми значениями вокальных партий может определяться лишь

персональным, опирающимся на эмоциональную основу зрительским опытом» [17, с. 116].

Следующая опера Тань Дуня, «Марко Поло» (1995), внешне похожа на традиционную оперу по сравнению с «Девятью песнями» – в ней ясный сюжет, четко обозначены роли, пение артистов сопровождается оркестром. Однако по сути это еще более экспериментальная опера. Основой либретто Пола Гриффитса становится фантасмагорический рассказ Марко Поло, который бросает вызов времени и пространству. Причем Марко и Поло – два отдельных персонажа. Они начинают раздвигать границы одной культуры за счет «территорий» другой, и в историческом контексте XIII века встречаются Восток и Запад: герой обращается с Хубла Ханом, Данте, Шекспиром, Густавом Малером и китайским поэтом VIII века Ли По – все эти персонажи появляются в опере.

Музыка также представляет собой синтез европейских и азиатских элементов. Исполнительский состав включает певцов и итальянской, и китайской оперной традиции, а ансамбль – инструменты из Китая, Тибета, Индии, а также разнообразные ударные. «Марко Поло» имеет три редакции с заметными изменениями и более 20-ти постановок в театрах всего мира. Благодаря этому спектаклю Тань Дунь был признан как один из выдающихся композиторов конца XX века, а в 1998 году ее автор получил премию Гравемайера – одну из самых престижных наград в области музыкальной композиции.

В опере «Марко Поло», сюжетом которой является физическое и духовное путешествие героя, венецианского купца Марко, с Запада на Восток, физическое измерение представлено музыкой западного авангарда, духовное – стилем пекинской оперы. Соответственно меняется инструментовка: от старинных европейских (сцена «Площадь») к индийским («Океан», «Рынок»), тибетским («Пустыня», «Гималаи») и китайским («Великая Китайская стена») национальным инструментам. Источником вдохновения для Тань Дуня и

либреттиста П. Гриффита послужила «Книга о разнообразии мира» итальянского писателя XIII века Рустикелло, записавшего от Марко Поло рассказ о его путешествии.

Герой символически совершает не только физическое и духовное, но и музыкальное путешествие. Духовное путешествие другой ипостаси героя – Поло – воплощается в размышлениях героя о смысле бытия, меняющемся в настоящем, прошлом и будущем. Существование человека символически связывается с цикличной сменой времен года. Великая Китайская стена служит в опере своего рода границей, разделяющей Запад и Восток, прошлое и настоящее. В духе постмодернизма с его соединением времен, образов, пространств, семантической многозначностью и игрой смыслов, атмосферу спектакля определяет принцип коллажа в полистилистическом варианте: в музыке «Марко Поло» либо цитируются, либо возникают в виде аллюзий оперные стили прошлого и традиции разных сторон света.

Текст в опере «Марко Поло» представляет собой «поток сознания» в духе Джеймса Джойса. Отчасти это вызвано необходимостью драматургически соединить два параллельно развивающихся действия и два мира – Запад и Восток. Кроме того, главный герой путешествует по разным эпохам и местам и встречается с реальными и воображаемыми персонажами. В действии немало эпизодов, наполненных мельчайшими деталями, но не помогающих логичному развитию сюжета, а напротив снижающих ясность повествования. Опера имеет нелинейное драматургическое развитие, текст сегментируется на отдельные слоги и фонемы, превращаясь в последовательность многократно повторяемых слов на разных языках. Как композиторы-авангардисты, например Джон Кейдж, Карлхайнц Штокхаузен, Лучано Берио или минималисты Стивен Райх и Филипп Гласс, Тань Дунь относится к произносимым слогам и словам как к музыкальному материалу и составляет из них сонорно-шумовые фразы.

В следующей опере китайского композитора – «Пионовой беседке» (1998) – отразились стилевые перемены в творчестве Тань Дуня, опера стала более управляемой сюжетом и драматургическим развитием. Либретто представляет собой адаптированный вариант китайской классики – любовного романа Тан Сяньцзу (1598), переведенного на английский язык С. Бёрчем. Хотя основой оперы послужил любовный роман – самый распространенный сюжет в сценических жанрах, Тань Дуню все же удалось бросить вызов стандартным оперным принципам.

Партии главных героев оперы отличаются большим разнообразием вокально-певческих стилей. Участвует также актриса пекинской оперы или более раннего вида оперы «сюнь». В камерном ансамбле шесть музыкантов играют на традиционных китайских инструментах, но используется также большое количество электронной звуковоспроизводящей техники; каждый исполнитель играет роль в опере и при этом поет в хоре. Музыкальный стиль занимает пограничное положение между искусством средних веков и посткейджевским экспериментализмом в духе течения «Флаксус», причем весьма неустойчиво, постоянно качаясь между двумя полюсами. Премьера оперы состоялась при участии Питера Селларса, после чего была показана более 50 раз по всему миру.

Итак, литературной основой оперы «Пионовая беседка» послужила одноименная пьеса выдающегося китайского поэта рубежа XVI–XVII века Тан Сяньцзу. В оригинале драма состоит из 55 сцен, исполнение которых потребовало бы нескольких дней. Адаптируя текст под оперный формат и сократив драму до четырёх сцен, Тань Дунь сосредоточился на любовном романе главных героев. Ду Линян, дочь высокопоставленного чиновника, наслаждаясь прекрасным весенним днем в семейном саду, утомленная солнцем, заснула в Пионовой беседке. Она давно мечтала о романтической встрече с перспективным молодым ученым Лю Мэнмеем, которого еще не видела, но к которому питала глубокие чувства. Погрузившись в мечты о возлюбленном и долго ожидая его, Ду погибает от тоски и одиночества, но

незадолго до смерти рисует автопортрет и прячет его в пионовой беседке рядом с могилой под деревом сливы. Несколько лет спустя Лю Мэнмей по пути к столице, куда он направился для того, чтобы сдать важный экзамен перед поступлением на государственную службу, проводит ночь в саду семьи девушки. Там он находит портрет, влюбляется в образ Ду Линян и встречает призрак девушки. Поняв, что Ду и Лю не могут жить друг без друга, дьявол, повелитель темного мира, возвращает Ду к жизни, чтобы связать молодых узами брака. Ду подсказывает Лю, где находится ее могила и как можно ее оживить. Наконец, влюбленные воссоединяются.

Литературный текст в оригинале и переводе здесь также послужил музыкальным материалом, который был разделен на отдельные слова и слоги, соединенные в коллаже в соответствии с определенной сюжетной логикой. «Полистилистический коллаж характерен и для музыки оперы, в которой соединяются вокальные и инструментальные исполнительские приемы традиционного китайского театра кунцю, пения тибетских монахов, оригинальных открытий западного авангарда и электронной музыки» [17, с. 117] . Главная идея оперы – прославление истинной любви, которая способна преодолеть все преграды и охватить собой весь мир. Отсюда главенство принципа тотального синтеза, которому соответствует не только музыка, но и сценическое действие: в опере чередуются церемониальные танцы, ритуальные движения, элементы боевых искусств.

Вдохновленный идеей воссоздания и сценического воплощения старинной поэмы XVI столетия в ее оригинальном контексте (литературном, сценическом, музыкальном), Тань Дунь внимательно изучал особенности драмы кунцю и вместе с либреттистом Чжан Цзюнем и балетмейстером Хуаном Доудоу работал над сценографией пятидесятиминутного спектакля. Сконцентрировав все драматическое действие в саду, Тань Дунь смог освободить внимание зрителей от частых смен декораций и сцен и обратить его на внутренние переживания героев. При этом в оформлении сцены были использованы архитектурные элементы и декор сада времен создания поэмы.

В музыкальном языке автор также сохранил приверженность традициям: мелодика вокальных и инструментальных партий соткана из интонаций напевов кунцю и других видов китайской национальной драмы. Таким образом, Тань Дунь стремился отразить в опере культурное наследие Китая.

«Пионовая беседка» наследует традиции китайской оперы кунцю, возникшей в Поднебесной еще в XVI столетии, и при этом адаптирует принципы американского авангарда конца XX века. По словам Тань Дуня, он «двигался по долгому пути в поисках стилевого баланса, соединяя в контрапункте различные времена, языки и театральные традиции... Все это может быть соединено в новом едином стилевом сплаве» [111]. Типичным для интонационной драматургии «Пионовой беседки» становится прием многократного повторения мелодико-ритмических фигур с полуимпровизационным изменением отдельных звуковысот или длительностей, что обеспечивает стирание границ разделов и динамичность развертывания материала. В этой драме о любви и смерти, реальности и иллюзии, свете и тьме Тань Дунь виртуозно интегрирует адаптированную традиционную китайскую драму, авангардистскую западную оперу, электронную музыку, церемониальный танец, ритуальное действо, элементы боевых искусств и древнюю поэзию в уникальном музыкально-театральном произведении, в котором воплощается целая палитра чувств и переживаний.

Тань Дунь изобретает и собственный метод композиции, заключающийся в соединении остинатно повторяемой фигуры инструментального сопровождения и вокальной импровизации: остинатной фигурой становится записанная на закольцованную пленку мелодико-ритмическая ячейка, импровизация основывается на разработке материала ячейки – варьировании ее звуковысот и длительностей. В «Пионовой беседке» Тань Дунь «записал несколько паттернов и нотировал их графическим способом, указав высоту и динамику, чтобы запустить контролируемый импровизационный процесс» [111]. Так соединяются эстетические принципы минимализма и

контролируемой алеаторики, строгого следования авторскому тексту и комментариям к импровизации [14].

Контролируемая алеаторика в творчестве Тань Дуня организуется двумя способами, связанными с находками минималистов и композиторов экспериментального направления (Кейдж, Браун, Фелдман и др.). Первый способ – включение звукозаписи исходного музыкального материала и его последующая импровизация на сцене (идея, воплощенная в «Пении птиц» Э. Денисова, 1969). Так, в «Пионовой беседке» используются звукозаписи вокальных импровизаций на традиционный напев китайской оперы кунцю. Мелодия напева строится на основе пентатонного лада *h-cis-e-fis-a*. Он становится звуковысотным ориентиром для вокалистов и инструменталистов, которые непосредственно в процессе выступления на сцене и независимо друг от друга импровизируют свои партии, комбинируя ступени лада и длительности, что в итоге приводит к алеаторному соотношению голосов и инструментов. Впечатляюще трактуется Танем Дунем эффект ритмической импровизации, например, в ансамбле керамического барабана, водного гонга и пипы в сцене «Блуждающий».

Импровизацией исполнителей Тань Дунь пользуется для кристаллизации «неповторимых форм и техник исполнения» [113]. Заложенная в восточных религиях парадигма всеобщей изменчивости, одновременной множественности явлений, непостоянства мира и неопределенности происходящего нашла отражение и в творчестве композиторов XX столетия, причем не только китайских или японских, но и европейских, русских и американских. Эта парадигма нашла подтверждение в научных открытиях XX столетия в области физики, математики, химии, биологии, социологии.

Как подчеркивает М.В.Переверзева, постмодернизм, на основе которого сформировалось творчество Тань Дуня и многих других китайских композиторов конца XX – начала XXI веков, «тяготеет к плюрализму, равноправному диалогу, дискурсу, совместному нахождению решений, миру и согласию, основанному, однако, на неизбежных рассогласованиях и

разногласиях. Он утвердил переход к идее множественности и разнообразия, многообразия и конкуренции парадигм, к сосуществованию разнородного, гетерогенного» [39, с. 33].

Исследователь формулирует следующие основополагающие признаки постмодернизма:

- «неопределенность и неясность как принципиальные установки постмодернистских произведений искусства и философских концепций, имеющих такое же значение, какое принцип неопределенности Гейзенберга имеет для физики,
- смена логического, монологического мышления «диалогическим воображением» (М. Бахтин),
- фрагментарность, склонность к методам коллажа, произвольного монтажа, вырезок и врезок», тяготение к парадоксам, открытости и т. д.,
- отстаивание права ирреализма: не все может быть изображено и выражено,
- ирония, игра, аллегория как важнейшие творческие подходы,
- смешение жанров искусства и заимствование стилей и методов других жанров и видов искусства,
- «карнавализация» (М. Бахтин) в смысле «радостной релятивности» вещей и событий,
- категория равного участия в игре, представлении авторов и читателей, слушателей» [39, с. 33-34].

Семантическая насыщенность опер Тань Дуня создается благодаря контрапункту самостоятельных в смысловом отношении музыкального (вокальные и инструментальные партии), вербального (текст драмы), визуально-сценического (танцевальные движения, жесты и мимика) и драматического (актерская игра) текстов. Все они воздействуют на зрителя рационально и эмоционально и создают на сцене своего рода «вторую» оперную реальность, познавая которую, зритель глубже понимает

происходящее и приобретает более богатый художественно-эстетический опыт.

Наиболее удачным на сегодняшний день воплощением представлений Тань Дуня о музыкальном театре является опера «Чай: зеркало души» (2002). Ее сюжет построен вокруг «Книги чая» VIII века – трактата, повествующего о выращивании и приготовлении чая, о наслаждении им в процессе ритуального действа. Правильный способ обращения с чаем символизирует верно избранный жизненный путь. Готовясь к созданию оперы, Тань Дунь посетил древние города и храмы Китая и Японии, изучая чайные церемонии разных регионов. Композитор в содружестве в драматургом Сюй Ином также принял участие в создании либретто на китайском языке.

Сюжет оперы вращаается вокруг событий, происходящих в жизни пары влюбленных. Но разворачиваются эти события не совсем обычно: на сцене проводится ритуал приготовления чая разными способами, поэтому она имеет не прямоугольную форму с декорациями, а круглую без каких-либо стен или преград, отделяющих солистов и оркестр от аудитории, на которой происходит оперное действо, полностью погружающее зрителей в ритуальный процесс. Центром круга становится чай. При этом музыка близка традиционной западноевропейской опере, в отличие от всех предыдущих опусов Тань Дуня, но с элементами авангардных звучаний и техник композиции. Большой оркестр включает западные инструменты, а также емкости с водой, листы бумаги и керамические горшки или колокола. Музыканты используют традиционные приемы игры на органических инструментах.

Каждое действие оперы «Чай» связано со стихиями воды и огня как фундаментальной основы чайной церемонии, а также бумагой, керамикой и камнями как атрибутами этой церемонии. Первое действие «Вода, огонь» происходит в знаменитом храме древнего японского города Киото. Чайный сад. Тишина. Начинается церемония. В пруду плавают свертки бумаги,

похожие на музыкальные инструменты. На бумагу проецируются видеоизображения на тему чайной церемонии, которые накладываются друг на друга. Японская чайная церемония проходит в сопровождении музыки и всплесков воды. Тихий голос комментирует происходящее. Высокий худощавый монах Сейкио поднимает пустой заварной чайник, передает другому участнику пустую чашку и с очевидным удовольствием делает сначала полглотка из пустой чашки, затем два, потом еще несколько. Все ритуальные действия совершаются в полной тишине. Поющие монахи спрашивают, почему он пьет «пустоту» вместо чая. Сейкио отвечает, что десять лет назад он был принцем, но стал монахом из-за горького разочарования в любви.

Далее события переносят нас на десять лет назад. Чанг Ан – древняя столица Китая. Сцена семейного счастья во дворце императора. На бумажных экранах проецируются изображения, которые вскрывают противоречия в семье. Принцесса Лэн и ее брат разыгрывают для своего отца, императора, кукольный спектакль теней о Короле обезьян. Это знаменитая легенда о Будде, которая часто фигурирует в качестве сюжетной основы китайских опер. Входит монах Сейкио, прерывая кукольное представление. Император принимает его с почестями. Они воспоминают прошлое. Сейкио выражает свое желание жениться на Лэн. Но Император колеблется и просит, чтобы Сейкио рассказал какое-нибудь двустишие о чае. Молодой принц Луй резко высказывается против женитьбы: «Никто не разрушит нашу семью и не заберет мою любимую Лэн!» Однако Сейкио превосходно читает поэтические строки о чае, и император вынужден дать свое согласие на брак.

Следующая сцена рисует красочную китайскую чайную церемонию. Ведущий объявляет, что прибыл персидский принц и предлагает тысячу лошадей в обмен на одну книгу. Из любопытства император спрашивает, какая книга стоит такую цену. «Книга чая», – ответил ведущий церемонии. «В ней хранятся тысячи тайн – вода и огонь, инь и ян, линии земли и подводных морских пространств, тело и ум заполняют эту книгу мудрости». Когда

император спросил, у кого есть эта книга, принц неохотно достал ее из своего шелкового рукава. Чтение Книги чая вдохновляет императора, а Сейкио сомневается, что эта книга – та же самая, которую показывал Лую ее автор Ти Сейдж, с которым он изучал чай на юге Китая: «Эта книга фальшивая!» Рассерженный и обиженный, принц бросает вызов Сейкио; он клянется пожертвовать своей собственной жизнью, если Сейкио может принести и показать ему «реальную» Книгу чая. Сейкио также обещает отдать свою жизнь, если он окажется неправ. «Если вы дали слово, даже тысяча лошадей не может отменить его», – говорит Сейкио принцу. Принцесса Лэн горько плачет, наблюдая, как ее возлюбленный и родной брат разрушают их судьбы.

Второе действие называется «Бумага». На больших бумажных плавающих экранах проецируются видеозаписи. На сцене полураздетый танцовщик исполняет чувственный танец, выразительно изгибая тело и силуэтом изображая холмистый ландшафт чайной плантации. Бумага, как музыкальный инструмент, имитирует шум ветра, летящего над плантацией. Сейкио в сопровождении принцессы Лэн едет на юг Китая в поисках реальной Книги чая, которую, как он надеется, покажет Лую. Он молится, чтобы солнце и луна рассеяли туман, спустившийся на их судьбу: «Когда принц успокоится, принцессе станет легче».

Лэн знакомит Сейкио с легендой о том, как тысячи лет назад был изобретен чай, и поясняет популярное использование двойных значений слов в процессе приготовления китайского чая: «Потри... улун, и темный дракон восстанет. Сожми… листья, и жасминовый цветок откроется. Разотри чай, и светлый дракон проснется...» Вечером, оставшись наедине, влюбленные поют: «В сознании чая женщина создает жизненное искусство, а мужчина – искусственную жизнь…» Над внешне безмятежным пейзажем неожиданно собираются серые тучи. Голые тени мелькают за бумажными полотнами и принимают ванну из чая.

В третьем действии музыка керамики и камней посылает героям сигнал судьбы. На юге Китая дочь Ти Сейджа, Лу предлагает провести чайную

церемонию в древнем ритуальном стиле. Сейкио и Лэн прибывают на церемонию слишком поздно. Однако Лу в ритуальной маске соглашается отдать им Книгу чая, но только при одном условии: они принесут клятву поделиться мудростью книги со всем миром и сделать это с усердием и любовью. Эта клятва разрушит проклятие, связанное с ссорой Сейкио и принца. Лу дарит Сейкио и Лэн настоящую Книгу чая. Они начали читать ее, дрожа от волнения, но принц выхватил книгу у Лэн. Развернулась жестокая борьба между Сейкио и принцем. Но смертельно раненой оказалась именно Лэн: ей нанесли удар, когда она пыталась остановить поединок. Окровавленная, Лэн поднимает пустой заварной чайник, дает жениху и брату пустые чашки и пьет чай из пустой посуды, «чтобы умереть за того, кого я люблю и который любит…»

Убитый горем, император произносит прощальные слова о своей дочери, цитируя фразу из кукольного спектакля, когда-то разыгранного Лэн и ее братом для отца: «Без тебя жизнь – жалкое существование…». Атмосфера таинственная. Лу повторяет последние слова Лэн, имеющие в даосизме двойной смысл: «После этого чая отправляюсь домой…» Принц становится на колени перед Сейкио и отдает ему свой меч, говоря: «Я это начал – я должен закончить». Однако, вместо того, чтобы убить принца, Сейкио обрезает себе волосы… Слышится пение монахов: «Хотя чашка пуста, чувствуется жаркий аромат… Хотя тени исчезли, мечта осталась…»

Снова доносится музыка воды, символизируя вечное возрождение. В японском чайном саду Сейкио поднимает пустой заварной чайник, передает другим участникам церемонии пустую чашку, и с очевидным удовольствием делает сначала полглотка из пустой чашки, затем два, потом еще несколько. В одинокой тишине Сейкио поет: «Удовольствие от чая самое сильное…»

«Чай» – опера-ритуал, где симфонический оркестр соединяется с природными «инструментами», которые выполняют в равной степени важную звуковую, визуальную и смысловую функции. В первом действии, разворачивающемся под знаками воды и огня, это разнообразные виды

водяной перкуссии; опера открывается усиленными через микрофон и динамики звуками падающих капель и плеска воды. Во втором «звучит» бумага: шорох и треск сминаемых и разрываемых листов, их колебание. В третьем приходит черед камней и керамики.

Премьера оперы «Чай» состоялась в Токийском «Сантори-холле» под управлением автора; европейскую команду постановщиков возглавил художественный руководитель «Нидерландской оперы» Пьер Ауди, создав собственные театральные метафоры, не повторяющие традиции китайского или японского театра.

Самой «оперной» из «неоперных» опусов Тань Дуня является «Призрачная опера» (1994) для пипы и струнного квартета, участники которого, кроме струнных, используют также чаши с водой, камни, бумагу и металл в качестве источников звука. Работа была вдохновлена шаманскими ритуалами, поэтому в жанровом отношении «Призрачная», как и «Чай», тоже ритуальная опера. Ее музыка соответствует эстетике органической музыки Тань Дуня, озвучиваемой с помощью природных материалов, а манера исполнения отвечает концепции инструментального или, как его называет сам композитор, – оркестрового театра. Первый и ведущий исполнитель «Призрачной оперы» – «Кронос-квартет» во время выступления перемещается по сцене и использует меняющееся освещение. Основным принципом организации музыкального материала в опере выступает репетитивная техника, подразумевающая многократное повторение метроритмических и мелодических паттернов.

Нередки, правда, случаи, когда Тань Дунь оперирует трафаретными звуковыми образами восточной «экзотики» и западного оперного или оркестрового искусства. Так произошло в последней на сегодня опере Тань Дуня «Первый император» (2006), поставленной в «Метрополитен-опере» известным китайским кинорежиссером Чжаном Имоу под управлением самого композитора. Музыкально-сценический облик «Первого императора»

свидетельствует о том, что это «китайская опера для европейских зрителей». Произведение создано на основе синтеза европейских оперных традиций (ариозно-кантиленное пение с оркестровым сопровождением в духе итальянской классики XIX – начала XX века) и особенностей национальных видов музыкальной драмы (наряду с инструментами европейского оркестра за сценой на переднем плане сцены символически звучит национальный китайский инструмент чжэн как визуальный признак традиционной драмы). Так, в увертюре благодаря особым приемам игры на арфе и китайской лютне создается атмосфера звучания китайской музыки.

Данная опера Тань Дуня является самым амбициозным проектом китайского композитора, заказанным Метрополитен-оперой. Главная роль специально создавалась для легендарного тенора Пласидо Доминго. Англоязычное либретто принадлежит Тань Дуню, вариант на китайском языке – знаменитому китайскому романисту Ха Чжину. Это пересказ истории объединения Китая и масштабных преобразований внутри страны. Идея оперы многогранна: становление государства, конфликт традиций и инноваций, борьба благих и злых умыслов в душе главного героя. Первый император, как многие последующие правители Китая и любой другой страны, стремится воссоединить нацию, и для этой цели вынужден разрушить культуру прошлого. Реализовать намерения императора изменить национальное самосознание и менталитет китайцев посредством нового гимна страны, прославляющего ее нового правителя и объединяющего весь народ, мешает автор гимна, который использует в нем мелодию песни рабов мятежного характера, известную ему с раннего детства.

Музыка оперы Тань Дуня представляет собой стилевой сплав звукового мира классического репертуара западноевропейской оперы (преимущественно итальянской – в знак уважения Пласидо Доминго) и очевидного панэтнического мультикультурализма XXI века. В конкретном историческом контексте, связанном с Китаем, Тань Дунь поднимает актуальные для современного мира вопросы и в поисках ответов находит свое звуковое

пространство между американским, мультикультурным авангардом, древними традициями Азии, включая связь звука с душой и вселенной, и достижениями современной западноевропейской музыки.

Кроме солистов, поющих в зарубежной классической традиции (стиль бельканто), участвует артист традиционной пекинской оперы и музыканты, играющие на народных китайских инструментах. В состав большого оперного оркестра входит обширный ансамбль древних ритуальных инструментов (гигантские колокола, керамические горшки, камни и т.д.), который выступает на сцене в традициях музыкальных драм Китая. В вокальном письме композитора интегрированы разные стилевые черты, поэтому в партиях солистов звучат развернутые лирические мелодии, а оркестр сопровождает их ярко-эмоциональной и выразительной по характеру музыкой в динамичном компактном кинематографическом стиле.

Главные герои поют в манере бельканто. Хор – поет в унисон, оркестр в небольших инструментальных интерлюдиях периодически звучит без певцов, а порой дублирует партии хора. Но везде мелькают интонации традиционных напевов китайских опер, вокальная и инструментальная мелодика пропитана китайской интонационностью. Подчеркиваемая красота пения приостанавливает действие и преобладает над актерской игрой, жестами и мимикой. При этом музыкальный язык Тань Дуня в «Первом императоре» свидетельствует о намерении автора использовать возможности современных техник письма от алеаторики до минимализма – в вокал привнесены резкие экспрессивные скачки, движения звуков наподобие 12-тоновой серии, пентатонные интонации соседствуют и непосредственно продолжаются ломаными скачками или романтически-чувственными мелодическими ходами. Все это обусловлено идейным замыслом композитора, коренным образом связанным с культурой Китая.

Историческим фоном для сюжета оперы послужила история Китая более чем два тысячелетия назад, когда страна была разделена на семь враждующих государств. Самым сильным было царство Чина (известного под именем Цинь

Шихуанди), который в свое время завоевал шесть других государств. После объединения страны Чин основал первое центральное правительство и назвал себя Первым императором. Он начал проводить реформы, стандартизировал письменный язык, ввел единую валюту и систему измерений, построил крупные объекты. Два связанных с ним проекта – Великая Китайская стена и его захоронение, охраняемое терракотовыми солдатами, входят в восемь чудес света. Но на заднем плане всех этих политических успехов разворачивалась трагическая история любви, ненависти и предательства. Эта история вылилась в грандиозную оперу-сериа в трех действиях с прологом.

Опера начинается с проведения ритуала в Наследственной святыне Чина, которая находится у основания Великой стены. На сцене алтарь украшают большие бронзовые сосуды, горит ладан, звонят древние китайские колокола. Шаман благодарит предков и богов и начинает церемонию. Его окружают танцоры в масках. Император Чин наблюдает за церемонией со своей прекрасной дочерью, принцессой Юэян, сидя на троне. Рядом с ним верный генерал Ван. Вдруг Чин прерывает речь шамана. Ему кажется, что музыка лишена души и божественной силы, поэтому может ослабить его власть. Генерал напоминает ему, что королевство боятся все вокруг. Император отвечает, что управление целым государством требует божественной силы. На церемонии должен звучать гимн, полный души, прославляющий империю Чина. Он объявляет, что изменит свою военную стратегию и завоюет королевство Яна и королевство Чу, чтобы найти неуловимого Гао Цзяньли, известного как Маэстро.

Принцесса Юэян спрашивает, правда ли Гао Цзяньли, о котором ей часто говорили, это тень ее отца. Император говорит, что это правда и это близкий друг детства, музыкант, которого он очень хочет найти. Мать Гао воспитала их как братьев, а император в то время, будучи еще ребенком, был заложником в государстве Чжао. Гао обещал Чину, что сочинит гимн для своего названного брата, когда тот станет императором. Чин приказывает генералу Вану завоевать королевство Яна и обещает ему отдать свою любимую дочь –

красивую, но хромую Принцессу Юэян. Генерал обещает вернуться с триумфальной победой.

Первое действие открывает лирическая сцена: шторы из белого шелка с различной каллиграфией украшают торжественный зал во дворце Чина. Китай объединен, но в стране все еще царит хаос. Император предпринимает меры, чтобы усилить централизованную власть с помощью Первосвященника. Входит генерал Ван и объявляет об успешном захвате Гао Цзяньли; его сопровождает принцесса Юэян в переносном кресле. Император просит привести Гао Цзяньли и вывести всех, кроме принцессы. Привели Гао Цзяньли, у него на лбу было написано «раб». Императора расстроила надпись на лбу его друга, но он рад его видеть.

Принцесса смотрит на Гао и поражается тому, как ее отец мог любить такого бродягу в лохмотьях. Император приветствует Цзяньли как своего брата и сожалеет, что они не виделись больше восемнадцати лет. Но Цзяньли полон чувства ненависти. Он обвиняет Императора в разрушении его деревни и трагической гибели его матери. Он скорее отрезал бы себе язык, чем назвал Чина своим братом. Император сожалеет о смерти женщины, которую он любил как мать, и пытается объяснить, что его военные решения были приняты для создания мира в королевстве. Он напоминает Гао Цзяньли об обещании сочинить гимн для Чина. Гао Цзяньли отвечает, что скорее умрет, чем сочинит государственный гимн для империи Чина.

Вторая сцена происходит во дворце Чина. Гао Цзяньли лежит в палате на смертном ложе, рядом стоит принцесса. С момента пленения он отказался от еды и воды, хранил молчание и не открывал глаза. Священник просит, чтобы Император освободил принцессу от обременительной обязанности ухаживать за пленником. Она же просит дать ей еще один шанс и обещает, что если она убедит Цзяньли выжить и сочинить гимн, то может выйти за Цзяньли замуж. Ее отец в отчаянии соглашается и оставляет комнату со Священником. Разными уговорами и способами, включая соблазнение, Юэян пытается накормить Цзяньли из своего собственного рта. Гао поражен и принимает

пищу из уст принцессы. Он ест все больше и больше. Он открыл глаза, начал говорить и открыл свое сердце. Гао Цзяньли обнимает и страстно целует принцессу. Она чувствует, что Цзяньли вылечил ее ноги. Чудесным образом она встает и сначала идет, потом бежит. Слыша радостные крики, Император входит в комнату в сопровождении генерала Вана, Первосвященником и шаманом. Император с восторгом смотрит, как его дочь снова ходит. Генерал обеспокоен, что его суженая отдана Гао Цзяньли. Юэян и Гао Цзяньли поют об истинной и вечной любви. Сцена завершается пением шамана о нависшей над королевством гибели.

Во втором акте на месте строительства Великой Китайской стены трудятся рабы, подгоняемые хлыстом. Они возят кирпичи, носят мешки с песком. Великая стена бесконечно простирается вдаль. На переднем плане Гао Цзяньли, выглядит здоровым и влюбленным, он дает урок музыки принцессе Юэян. Она поет, а он играет на чжу. Вдруг Гао прерывает урок, чтобы послушать шамана и рабов. Шаман говорит, что цена мира слишком высока: вокруг реки крови, горы костей, крики вдов и сирот. Рабы поют песню о тяжком бремени императора. Гао Цзяньли тронут их пением.

Приходят слуги, чтобы отогнать шамана и рабов и освободить путь для императора и его супруги. Чин напоминает принцессе о её дочерних и королевских обязанностях и настаивает, чтобы она выполнила его обещание выйти замуж за генерала Вана. Она отказывается и угрожает покончить жизнь самоубийством, если будет вынуждена выйти замуж за генерала. Императрица безуспешно пытается примирить отца и дочь. Император Чин просит Гао Цзяньли временно отказаться от принцессы во благо страны и обещает, что генерал скоро погибнет в бою и тогда Юэян станет его навеки. Цзяньли неохотно соглашается подождать с женитьбой. Император напоминает своему другу о торжественном гимне. Издалека вновь слышится песня рабов, и глубоко тронутый музыкой Гао Цзяньли говорит Императору, что эта красивая песня должна стать частью гимна. Император отвечает, что плач рабов не может быть частью гимна, восхваляющего империю Чина.

Третий акт начинается с церемонии инаугурации императора на берегу реки Хуанхэ. На переднем плане Император и его окружение. На вершине пирамиды стоит трон. Шаман находится в состоянии транса. Он и евнух обмениваются знаками. Гао Цзяньли, назначенный новым первосвященником, начинает официальную церемонию. Он приказывает похоронить терракотовую армию, чтобы они могли охранять предков императора.

Император поднимается по ступеням пирамиды. Когда он достигает пятой ступени, к шаману приходит видение, и он объявляет, что генерал Ван задушил принцессу Юэян из-за ее отказа войти в свадебные покои. Императрица горестно оплакивает дочь. Появляется призрак принцессы Юэян и говорит, что в действительности она покончила с собой, так как не смогла пожертвовать своей любовью к Цзяньли ради своей страны. Она умоляет отца защитить любимого. Когда Император достигает десятой ступени, шаман объявляет о самоубийстве генерала Вана. Появляется его призрак и говорит, что его непоколебимая верность Императору никогда не позволила бы ему покончить жизнь самоубийством. Это Гао Цзяньли отравил его, и Ван предупреждает Императора, что Гао всё ещё планирует отомстить ему.

Император продолжает свое восхождение с тяжелым чувством. Когда он достигает пятнадцатой ступени, появляется Гао Цзяньли: он в ужасе от новости о смерти любимой. Он не может жить без Юэян и признает свою вину. Император просит Гао Цзяньли поддержать его как брата. Тот смеется, как безумец, и разбивает свой инструмент. Он жалеет, что сочинил гимн, и отказывается когда-либо исполнить его. Он откусывает себе язык и бросает его к ногам Императора. Понимая, что это будет медленная и мучительная смерть, из своей любви и жалости к своей тени Император закалывает Гао Цзяньли. Он достигает своего трона и обнаруживает, что он одинок и бессердечен. Цена власти оказалась слишком высокой. Солдаты приветствуют Первого императора. Звучит государственный гимн, прославляющий Чина, чередующийся с отголосками песни рабов.

Тань Дунь убежден в неизбежности эволюции оперного жанра, поэтому создал новую оперу на основе синтеза тех традиций, которые ему казались жизнеспособными и художественно оправданными. «Для меня важно, чтобы тема оперы носила сюрреалистический характер и обладала способностью сохранять актуальность и проходить сквозь века. Хотя я писал “Первого императора” как оперную трагедию, поставленную на сцене две тысячи лет назад, убежден, что она содержит метафоры, понятные и современному обществу. В конце оперы, когда Первый император обретает безграничную власть и завоевывает весь мир, он перестает быть человеком. Когда песня рабов становится гимном нации, в голове возникает вопрос: закончатся ли войны? Является ли убийство способом поддержания мира?» [110].

Развитие европейской оперы происходило последние сотни лет одновременно с развитием инструментария и музыкального языка, но когда Тань Дунь писал «Первого императора», он не ограничивал себя сложившимися традициями. Помимо знакомства с древними китайскими оперными традициями, композитор также изучил процесс эволюции жанра и новаторские тенденции музыкальной культуры Китая в целом. Творчество Тань Дуня, как и многих других композиторов XXI века, является продуктом мультикультурных установок в искусстве. «Цель эволюции и революции в современной опере, как в музыкальном, так и в культурном плане, – отмечал Тань Дунь, – состоит не в том, чтобы разрушить традиции или противостоять им, а в том, чтобы продолжить традиции, оживить и разнообразить их, порой, противоположными художественными концепциями, соединив «новое и старое», «восток и запад», что приведет к появлению нового и уникального оперного языка» [111].

Авторская концепция «Первого императора» состоит в органичном соединении, сплаве контрастных музыкальных элементов. Музыкальный язык оперы – своего рода «многоголосный контрапункт» разных эпох, стилей, тенденций, принципов, культур и языков. Сплав контрастных музыкальных элементов стал своеобразной творческой философией Тань Дуня, в которой,

согласно буддизму, все едино со всем. В своей музыке композитор использует контрастные средства выразительности и элементы художественного языка именно для унификации музыкальной ткани и строгой организации целого. Так разнообразие элементов способствует единообразию стиля.

Художественно-эстетические и композиционно-технические принципы, нашедшие отражение в опере «Первый император», Тань Дунь в беседе с П.Селларсом сформулировал в виде шести «контрапунктов»:

«1. Музыкальный контрапункт:

а. соединение романтического стиля и современной музыки для ударных инструментов;

б. соединение средств выразительности авангарда и классики;

в. соединение романтической системы и сонорных шумов без определенной высоты;

2. Контрапункт традиций китайской и западноевропейской видов оперы;

3. Контрапункт языков и вокально-исполнительских стилей (артист пекинской оперы поет на китайском языке, а меццо-сопрано в стиле бельканто – на английском);

4. Контрапункт простого вокального стиля и сложной оркестровки;

5. Контрапункт и трансформация оперной структуры:

а. соединение оперы и концерта: во время каждой интерлюдии и во время смены декораций оркестр продолжает играть как на концерте, чтобы подчеркнуть повествовательный характер «оркестрового театра»;

б. исключение речитатива как формы выражения: современное поколение слушателей предпочитает прямое и живое театральное выражение, а речитатив замедляет музыкальное развитие;

6. Контрапункт трех цветов и соответствующих лейтинтервалов:

а. черный: интервал тритона;

б. белый: последовательность кварт;

в. красный: движение от самой высокой ноты к самой низкой» [111].

Премьера «Первого императора» с успехом прошла в «Метрополитен-опере» с Пласидо Доминго в главной роли. Среди исполнителей, как отмечалсь выше, есть как европейские оперные партии (сопрано, 2 меццо, 2 тенора, баритон, бас), так и артист пекинской оперы, а также камерный хор и танцоры. В оркестре участвуют классические симфонические инструменты, включая ударные, и тибетская поющая чаша, а также старинные европейские и национальные китайские инструменты (большие китайские барабаны, пары камней, 15-струнный чжэн (китайская лютня) или японское кото, керамические куранты с определенной высотой звуков (качающиеся керамические цветочные горшки), водофоны и гигантский колокол на сцене).

Пример 1.

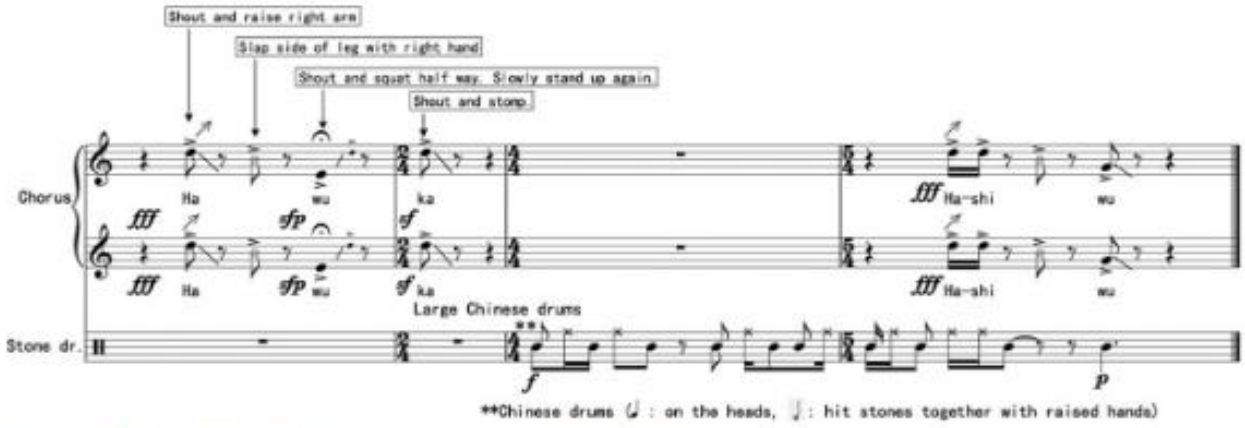


Figure 10.5 Tan Dun, *The First Emperor*, prologue, Mm. 19–27.

Таким образом, и в инструментовке, и в музыкальном языке, и в сценографии оперы «Первый император» Тань Дунь достигает столь искомого им мультикультурного синтеза. Н.С. Серегина назвала эту тенденцию «конвергенцией восточной и западной культур», ярким свидетельством которой и служит творчество Тань Дуня [41, с. 214]. Характерные черты разных культур выявляются в его произведениях благодаря единому сплаву, которого намеренно достигает Тань Дунь. При всем том, в первую очередь, композитор остается яркой фигурой родной ему китайской музыки и крупным представителем национальной композиторской школы благодаря явной творческой ориентации на культурные традиции своего народа и концептуальному и многостороннему подходу к их развитию на основе современных композиторских технологий.

«Первый император» по своему замыслу обещал быть и стал захватывающим событием в области современной китайской музыки, обратил внимание мировой общественности на достижения китайских композиторов XXI века и при этом лишен поверхностного ориентализма и внешней восточной экзотичности. Благодаря сценическому великолепию и зрелищности, разнообразию вокальных стилей, равновесию музыки и драматического действия, мультикультурной основе звукового материала опера «Первый император» отражает ведущие тенденции современной академической музыки – процесс глобализации и межкультурной

коммуникации, синтез традиций и инноваций в области техник письма и средств выразительности, единый стилевой сплав, характерный для музыкального языка.

Погрузившись в авангардную мультикультуру США, Тань Дунь сумел сохранить свою преданность ценностям национальной китайской культуры и индивидуальный композиторский облик. Именно в опере ему удалось органично соединить черты национальной музыкальной драмы, традиции инструментального музицирования и новации экспериментального американского авангарда. В круг творческого общения китайского композитора входили такие личности, как Джон Кейдж, Филип Гласс, Стив Райх, Джон Зорн, Мортон Фельдман, Мередит Монк, Ла Монте Янг, Лори Андерсон, Джулия Вульф и Майкл Гордон, которые своими идеями и художественными новациями не могли не оставить след в искусстве Тань Дуня. Мультикультурная природа современного искусства позволила Тань Дуню достичь стилевого сплава, который представляется перспективным в условиях глобализующегося мира. При этом сохранение черт и принципов национальной китайской музыки позволило Тань Дуню заявить о себе как о крупном композиторе мирового уровня, а его музыке – завоевать сердца слушателей всех континентов.

Ведущими тенденциями музыки XXI века, по словам композитора и музыковеда Кайла Гэнна, являются экспериментализм, концептуализм, минимализм и постминимализм, свободная импровизация, изысканные исполнительские приемы и «тотализм», а также различные, в том числе электронные источники звукоизвлечения. Практически все эти тенденции нашли отражение в оперном творчестве Тань Дуня за исключением электроники, которой он предпочитает естественные, акустические инструменты и природные материалы. Повторение минималистских паттернов с едва заметными изменениями является основным методом изложения и развития материала в его произведениях. Экспериментализм,

концептуализм, минимализм, импровизация, изысканные исполнительские приемы и тотальный синтез техник письма, приемов и средств музыкальной выразительности характерны для оперного творчества Тань Дуня – современного, актуального и оригинального.

Несомненно, «оперы Тань Дуня являются частью процесса обновления оперного жанра, обозначившегося в творчестве композиторов-авангардистов США и Европы на рубеже XX–XXI веков (Дж. Кейдж, К. Штокхаузен, С. Райх, Дж. Адамс, Ф. Гласс), для которых стали характерны отказ от единой сюжетной логики, драматургическая дробность, применение нелинейных методов развития, использование в качестве исходного музыкального материала вырванных из речи оборотов, омузыкаливание слова, либо его отдельных частей» [16, с. 60]. Однако Тань Дунь, как другие авторы, находит индивидуальные творческие подходы к трактовке оперного жанра. Это связано с общей для западной и восточной музыки тенденцией поиска новых путей развития национальных традиций в условиях глобализации культуры.

3.2. Камерные оперы Ду Юн. «Кость ангела»[3]

Композитор, мультиинструменталист и артистка театра Ду Юн (р. 1977) родилась и выросла в Шанхае, в настоящее время живет и работает в Нью-Йорке. Она является представительницей новой китайской композиторской школы и работает на пересечении оркестровой, оперной и камерной музыки, в самых разных техниках письма и жанрах, среди которых выделяются музыкально-театральные (камерные оперы, кабаре, перформансы), а также в области инструментального театра, мультимедиа, электронной музыки и визуального искусства. Выпускница Шанхайской консерватории, Оберлинского колледжа (бакалавр) и Гарвардского университета (магистр,

[3] Данный раздел основан на материале, частично опубликованном в статье автора диссертации [74].

PhD), в настоящее время работает профессором композиции в Институте Пибоди Университета Джона Хопкинса и приглашенным профессором Шанхайской консерватории.

Известная своей стилевой оригинальностью и непоколебимой приверженностью современной музыке, Ду Юн утверждает в своих опусах компромисс между национальными традициями китайской оперы и авангардными тенденциями западной музыки конца XX – начала XXI века, которые все же преобладают в ее творчестве. Опера Ду Юн «Кость ангела» в 2017 году получила Пулитцеровскую премию как лучшее музыкальное произведение. В 2017 и 2018 годах её диск «Angel's Bone» вошел в нью-йоркский список Топ-10 музыкальных альбомов года. В 2018 году автор оперы стала стипендиатом Фонда Гуггенхайма, а в 2019 году была номинирована на премию «Грэмми» в категории «Лучшая классическая композиция».

В 2012 году Ду Юн выступила в качестве художника-постановщика Триеннале искусств в Гуанчжоу (Китай), в 2018 году – режиссировала Биеннале в Лахоре (Пакистан), Музее Национальной академии искусств (США), инаугурационном Шанхайском проекте (Китай) и Центре современных искусств в Кордове (Испания). Совместные с пакистано-американским художником-визуалистом Шахзией Сикандер проекты Ду Юн получили Народную премию на биеннале в Карачи и вошли в постоянные коллекции в Филадельфийском музее искусств и Гуггенхаймском музее в Абу-Даби. Газета «New York Times» назвала Ду Юн художником-новатором современности, а «Washington Post» – одной из 35 выдающихся женщин-композиторов в истории музыкальной культуры. Ее творческие идеи определили направление развития китайской оперы в 2010-е годы. Налицо мировое признание творчества Ду Юн, отражающего ведущие тенденции современной музыки.

Произведениям Ду Юн свойственны нетривиальность сюжетов, многозначность и символизация образов, что вызывает интерес у лучших артистов мировой оперной сцены, музыкальных ансамблей и оркестров,

исполняющих музыку композитора в концертных залах, оперных театрах, музеях и учреждениях культуры Востока и Запада. Важнейшей чертой композиторского стиля Ду Юн является непредсказуемость звуковых сочетаний, неожиданная смена техник письма, необычное сочетание традиций. Ду Юн словно стремится проникнуть вглубь музыкального искусства, достичь самой сути звукового материала, удовлетворить творческое любопытство открытием нового, никогда прежде не существовавшего. При этом в ее музыке выражается чувство сострадания, которое проходит красной нитью через все ее произведения.

Как автор и исполнитель инструментальных, мультимедийных композиций и перформансов, она регулярно выступает в концертных залах, музеях и центрах современного искусства по всему миру. Критики «New York Times» однажды окрестили ее «инди-поп-дивой с авангардным уклоном». Ду Юн возглавляет собственный музыкальный ансамбль «Ok Miss», который соединяет в себе рок-группу и камерный ансамбль, а в своей игре – современные академические и эстрадные стили от пост-панка и метала до трип-хопа, от электроники до импровизации. Большинство произведений автора театрализованы, наполнены элементами визуального искусства и при этом изобилуют приемами виртуозной исполнительской (вокальной и инструментальной) техники. Ду Юн применяет богатый арсенал мультимедиа и инструментального театра и в целом демонстрирует широкий спектр культурных влияний на ее композиторский стиль.

Получив мировое признание как композитор и исполнитель, Ду Юн регулярно выступает в Лос-Анджелесской, Нью-Йоркской, Балтиморской, Детройтской и Шанхайской филармониях, Карнеги-холле, Линкольн-Центре, Центре имени Кеннеди, Музее Уитни, лондонском Саутбенк-Центре, Киммел-Центре, Филадельфийском центре исполнительских искусств, на фестивале в Авиньоне, Кабрильо, Зальцбурге (фестиваль «Аспект»), Пекинском музыкальном фестивале и Гонконгском фестивале нового видения, в Саммите культуры в Абу-Даби, на Дармштадтских летних курсах, с оркестрами разных

стран (США, Норвегия, Люксембург, Зальцбург, Москва), в том числе с оркестром Шанхайской оперы и оркестром Московского Большого театра.

Активно поддерживая авангардное искусство, Ду Юн стала учредителем Международного современного ансамбля (ICE), Паназиатского звучащего фестиваля (торжественно открыт в Национальной Sawdust); художественным руководителем фестиваля MATA (2014–2018), основателем ежегодного фестиваля «Инициатива традиции будущего» в Китае, где она работает с фолк-музыкантами со всего мира. Композитор курирует мероприятия международного масштаба: фестивали «LA Phil Green Umbrella Series» (апрель 2020), «Göteborg Art Sounds Festival» (Швеция, октябрь 2020), Фестиваль в Донауэшингене (Германия, октябрь 2021). В 2018 году Фондом Карнеги Ду Юн была названа одной из 38 выдающихся иммигрантов, а в 2019 году Пекинский музыкальный фестиваль назвал её «Артисткой года». В 2020 году она удостоилась премии BraVo Большого театра (Москва) за лучшую классическую композицию в современном исполнении.

Ду Юн создает оперы, отражающие мультикультурную парадигму XXI века и концепцию тотального жанрово-стилевого синтеза современного искусства, в период расцвета китайского авангарда и выхода композиторов Поднебесной на мировую музыкальную сцену. Мультикультурализм выражается в сочетании разных национальных традиций, жанрово-стилевой синтез подразумевает взаимопроникновение и сближение черт разных видов, жанров и стилей искусства. Традиционные оперные формы автор наполнил не только новым содержанием, но художественными образами, звучанием, видами искусства и энергией современного века.

Текст и музыку своей первой камерной оперы «Zolle» («Большой кусок земли», 2005) написала сама Ду Юн. В исполнении участвуют женский голос, чтец, тенор и инструментальный ансамбль (флейта, кларнет, ударные, скрипка, альт, виолончель, звукозапись ансамбля, электроника). В опере воплощается символический образ иммигранта в чужой стране, теряющего

свою национальную идентичность. Героиня – мертвая женщина, которая наблюдает за землей. Она бродит в мире теней между забвением и реальностью и вспоминает свой жизненный путь на земле, ища те дороги, по которым она когда-то ходила. В своих призрачных путешествиях между реальным миром и загробной жизнью она не может выбрать между живыми и мертвыми, поэтому не способна отпустить ни тех, ни других. Наконец, своими печалями, одиночеством и миролюбием она отпускает оба мира, становясь прахом и частью земли.

«Сладкая земля» («甜蜜的土地», 2020) написана Ду Юн в сотрудничестве с Р. Чакон на либретто А. К. Дункана и Д. Керни. По сюжету прибывшие на материк люди моются на берегу моря. Они знакомятся с племенем местных жителей, которых называют «хозяевами». С момента знакомства их пути расходятся, а жизнь прибывших и коренных жителей следует в разных направлениях и приобретает разные перспективы.

Премьера оперы «В глазах нашей дочери» («以女儿的眼», 2021) на либретто Майкла Маккуилкена прошла в январе 2022 года, в рамках нью-йоркского фестиваля «Прототип». Запланирована была также постановка сочинения в Лос-Анджелесской опере, прошедшая в апреле 2022 года. В опере от лица главного героя рассказывается о его путешествии, в котором он пытается стать тем человеком, которым бы гордилась его дочь. Он перелистывает страницы из журнала, который хранит – это подарок для его нерожденной дочери, и перед ним один за другим разворачиваются эпизоды этого путешествия.

В спектакле рассказывается о столь долгожданной и радостной, но закончившейся драмой беременности его жены, описывается прошлое его семьи и появляются его собственные демоны, которых он поклялся победить, прежде чем взять на себя роль отца. На жизненном пути героя возникают проблемы и трудности. История освещается сквозь неожиданные повороты судьбы мужчины, которые проверяют его на прочность и раскрывают недостатки и слабости, но в итоге герой обнаруживает в себе силу идти к цели,

которую он никогда не представлял себе возможной. В опере рождается образ идеального отца в глазах нерожденной дочери.

Опера «Кость ангела» (2016) создана по заказу Центром исполнительских искусств (Филадельфия) в рамках Проекта Бет Моррисон. Мировая премьера состоялась 6 января 2016 года в Центре искусства и технологий (Нью-Йорк) при поддержке государственного фонда Департамента по делам культуры и Городского совета города Нью-Йорка, Проекта Бет Моррисон и «Trinity Wall Street». В премьерной постановке принимали участие меццо-сопрано Абигейл Фишер (миссис К.Е.), баритон Кайл Пфортмиллер (мистер К.Е.), Дженнифер Чарльз (ангел-девочка) и Кайл Билфилд (мальчик-ангел), нью-йоркский хор «Тринити Уолл-стрит» и хор «Novus». Либретто Ройса Ваврека – канадского писателя и драматурга. Успех оперы оказался исключительным, начались ее постановки по всему миру, появились аудио и видеозаписи. 4 февраля 2023 года прошла европейская премьера «Кости ангела» на сцене Аугсбургского городского театра.

«Кость ангела» – произведение нового оперного театра, основанное на истории о злоключениях двух ангелов, которые, ностальгируя по мирским удовольствиям, спустились с небес на землю. Либретто Ройса Ваврека построено таким образом, что события нанизываются на драматургическую арку, и никакая фраза не является случайной. Супружеская пара, мистер и миссис К. Е. нашли раненых и обессиленных от долгого путешествия ангелов. Чета намеревалась выходить ангелов и поправить их здоровье: супруги купали их, кормили, вычищали грязь из-под ногтей... Но затем мистер и миссис К. Е. заперли ангедов в комнате и решили использовать их волшебные свойства для личных целей и материального обогащения. Героями оперы становятся падшие ангелы – люди, утратившие человечность, морально-нравственные принципы и духовные идеалы. Основная тема оперы – исследование темных сторон человеческой души, феномена рабства в современном мире и торговли людьми как мрачного признака эпохи потребительского общества.

Опера включает Процессию (хоровое Вступление) и восемь сцен:

Сцена I: Призма, видео, шквал (A Prism, A Video, A Flurry). Я была к тебе добра (I’ve Been Good to You). Найденные в саду (Found in the Garden).

Сцена II: Ножка ванны в виде лапы (Clawfoot). Новая история (A New History). Что я сделал бы для тебя (What I’d Do For You).

Сцена III: Улыбки (Smiles). Перья колючие (Feathers are Prickly Things).

Сцена IV: Я была благословлена (I’ve Been Blessed).

Сцена V: Мы улетим прочь (We Will Fly Away). Прием заказов (Taking Orders).

Сцена VI: Благодеяния (The Blessings). Воспламенение (Ignition). Брик Дж. (Brick J). Полностью съеденные (Fully Devoured) (инструментальная) Униженный, избитый, изодранный, окровавленный (Battered, Bruised, Beaten, Bloody)

Сцена VII: Вкус твоих поцелуев (The Taste of Your Kisses). Пустые артерии (Empty Arteries). Мешок перьев (A Bag of Feathers) (инструментальная). Пощада (Mercy). Обещания (Promises). Беременность (Gestation) (инструментальная).

Сцена VIII: Легенда на телевидении (Legendary on TV).

Ду Юн привлек «универсальный» сюжет, который может быть воплощен в таком «высоком» жанре, как опера, и при этом представлен в любой стране мира. Отсюда и «универсальный» стиль музыки. В опере нашел отражение «всеядный» вкус и драматический талант Ду Юн: «Кость ангела» объединяет в себе жанрово-стилевые черты лирико-трагедийной оперы, кабаре, рок-оперы, мюзикла, ренессансной полифонии, модернизма, панк-рока и электронной музыки конца XX века.

Композитор так обосновала выбор темы оперы: «Вы когда-нибудь гуляли по улицам Пномпеня в Камбодже? Вас окружает волна девочек, они застенчиво улыбаются и на плохом английском предлагают вам то, что заставляет вас покраснеть. Девочки (иногда мальчик или двое) похожи на маленьких зверят – большие глаза и черные, как уголь, волосы. Они наполовину дети, а наполовину зверята и воздействуют на ваши инстинкты.

Вы можете сказать, что никогда не были там и что эта история кажется выдуманной? Предполагаю, вы живете где-нибудь в Нью-Джерси или Нью-Йорке? Но и там, и там существует торговля людьми. Район Джексон Хайтс в Куинсе был эпицентром торговли людьми в Нью-Йорке и Нью-Джерси. Исследования Организации объединенных наций говорят о том, что в современном мире от 27 до 30 миллионов людей живут в рабстве, Государственный департамент США утверждает, что сегодня продается и переправляется через границы 600000–800000 человек в год, а ЮНИСЕФ сообщает, что во всем мире более миллиона детей вовлекается в сексуальное рабство каждый год. А нам известно о посредниках, сутенерах: кто они? Их истории имеют разные формы и жанры. Зачем? Как? Почему они делают такой выбор? Жадность? Убеждение? Жажда денег? Искусство не решает проблемы. Искусство в своих лучших проявлениях поднимает актуальные вопросы и предлагает решения. Когда мы делаем тот или иной выбор, то сталкиваемся с дилеммой: мы так же, как герои оперы, можем оказаться ангелами или людьми, непричастными или причастными» [88]. Сцена с зеркалом в опере «Кость ангела» иллюстрирует последние слова автора.

Ду Юн доказала, что оперный жанр способен к обновлению и адаптируется к современным социально-культурным условиям. Для большинства слушателей опера – художественное явление прошлого, у которого сегодня множество альтернатив; от потрясающей шоу-программы поп-дивы и рок-оперы до иммерсивного или мультимедийного спектакля и квеста в реальности. В «Кости ангела» канонические черты жанра скрыты за чертами психологической драмы и фильмов ужасов с элементами магического реализма. Такой синтез был необходим для воплощения темы торговли детьми и рабства. В музыке отражен тот же принцип тотального синтеза, характерный для искусства начала XXI века: в партитуре обнаруживаются стилевые признаки ренессансной полифонии, итальянской веристской оперы, модернизма, авангардных техник (атональности, сонорики, алеаторики,

полистилистики), электронной музыки конца XX века, мюзикла, рок-оперы, панк-рока и кабаре.

Вторая «полнометражная» опера китаянки Ду Юн вызвала большой резонанс в художественной среде: в первую очередь публику поразила музыка, которая смело перешла границы традиционной оперной и даже авангардной и объединила в себе средства выразительности разных стилей, включая совершенно чуждые оперному жанру. Пулитцеровскую премию получила экстраординарная, искренняя и экспрессивная музыка, пошедшая против правил оперного жанра в первую очередь из-за острой и мучительной темы торговли людьми, помещенной при этом в рамки лирической драмы о судьбе ангелов, павших на землю.

Многое в музыкальном языке сближает «Кость ангела» с современностью, многие проблемы делит с ней, но и многому может научить. Музыка Ду Юн выражает яростный протест, и ее словно электрическое напряжение ощущается даже без столь же поразительного визуального ряда оперы.

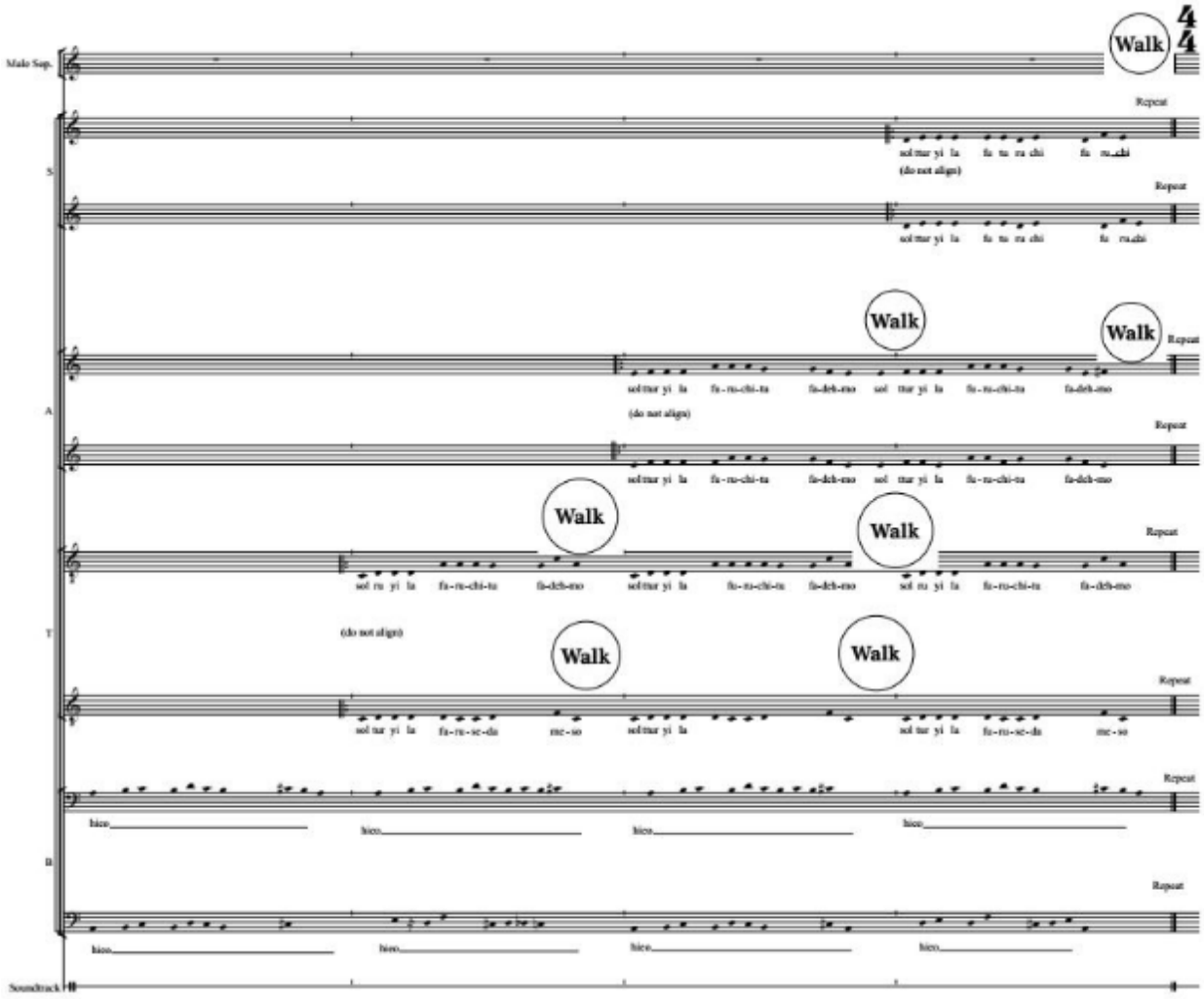
Рассмотрим комплекс средств выразительности, используемых композитором в опере «Кость ангела».

Вокальные партии героев оперы – супругов К.Е. и ангелов (девочки и мальчика) – отличаются по стилю в соответствии с символической трактовкой их образов, действиями и значением в драматургии спектакля. Роль миссис К.Е. исполняет колоратурное меццо-сопрано; у исполнителя роли мистера К.Е. должен быть баритон мощного звучания и широкого диапазона, который также может петь песни в стиле лаундж. Лирический тенор ангела-мальчика должен быть широкого диапазона, с хорошим низким регистром и владением разнообразными звуковыми эффектами (хрип, сип, полушепот и т.д.). Ангел-девочка поет женским голосом, способным и спеть песню в стиле панк, и ласково кокетничать.

Во вступительной Процессии создается аллюзия на ренессансную полифонию, в которой голоса хора переплетаются, словно жизненные пути не

только героев оперы, но и всех людей на земле. Так, например, в первой сцене происходящее в сериале на телеэкране переплетается с реальным семейным конфликтом супругов, а сами ангелы – мальчик и девочка – символизируют невинные души главных героев оперы. В партитуре имеется комментарий «в стиле григорианского пения», поскольку поет хор ангелов, сопровождающий сцену появления главных героев. Нотная запись партий хора приближена к записи старинной музыки: указываются лишь высоты звуков, но не ритм. Мелодический рельеф, действительно, близок григорианским хоралам, точнее, мелизматическим органумам средневековья, поскольку на фоне распеваемого слога одной партии хора (мелизматический органум) сменяются слоги на каждый отдельный звук в другой партии (строгий органум). Используются приемы одновременно имитации и контрапункта, что ведет к образованию диссонантных созвучий (см. Пример 2).

Пример 2. Процессия хора (фрагмент)



За счет алеаторики длительностей мелодические голоса хаотично и рассогласовано переплетаются, создавая тоновые и полутоновые сочетания. Аллюзия на старинную полифонию сыграла свою роль: открывающая оперу музыка создала общее мучительно-тревожное, мрачное настроение произведения, связанное с ощущением безысходности и щемящими чувствами. Диссонансный контрапункт выражает неоднозначность мотивов действий героев оперы, спутанность и греховность их мыслей. Возможно, поэтому стилизуется именно старинная полифония, связанная с католической музыкой, идеей праведного и греховного жизненного пути. С другой стороны, диссонантное сочетание мелодических линий символизирует хаос в обществе, допускающем такие явления, как рабство и торговля людьми.

Кроме того, хоральная музыка, символизирующая пение ангелов, вписывается в начало развития сюжета оперы. Дом в американском пригороде.

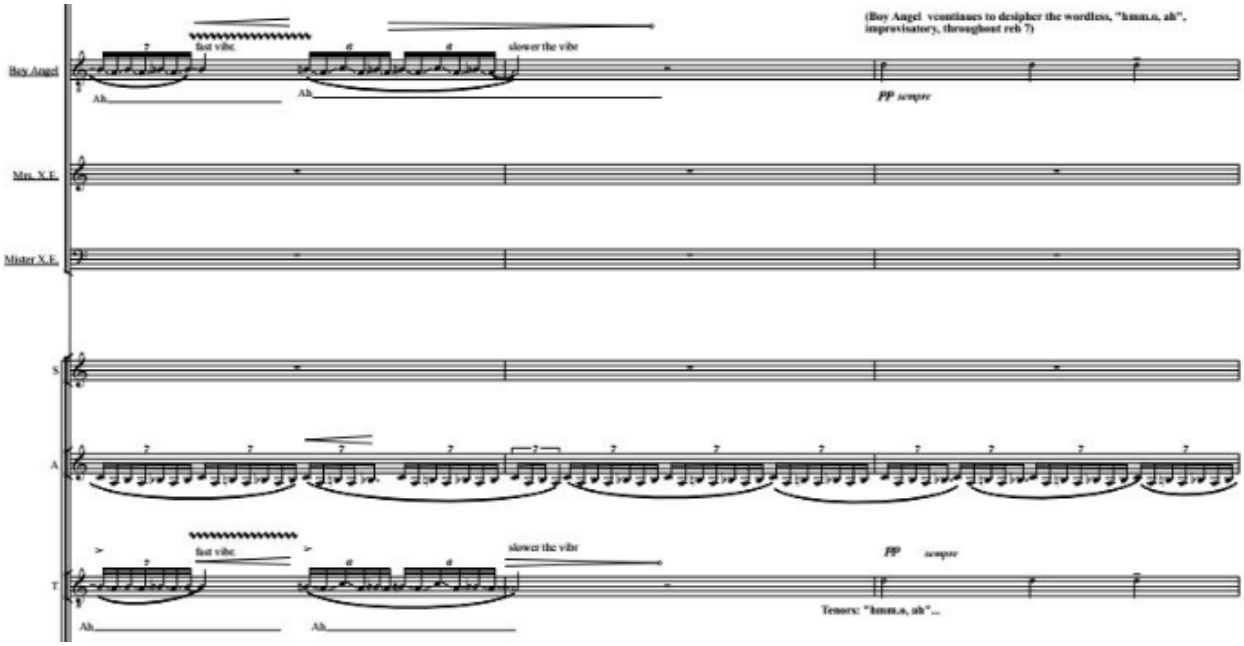
Миссис К.Е. готовит еду, стоя у плиты. Она в модном желтом платье, на губах ярко-красная помада, на ней надет старый фартук. Она смотрит маленький телевизор, по которому показывают дешевый сериал. Мистер К.Е., ее муж, на несколько лет старше супруги, заходит на кухню, наливает себе чашку кофе и садится за кухонный стол, глядя на жену, которая не обращает на него никакого внимания. Когда он пытается заговорить с женой, та начинает шумно греметь посудой, чтобы прервать речь мужа. Он выходит во двор и начинает курить сигарету. Пение хора подготавливает скорое появление ангелов мальчика и девочки и рисует картину идеальной семейной жизни супругов, которой давно нет, и которую они хотели бы вернуть. Хор комментирует происходящее, сравнивая небеса с призмой, отражающей свет на крылья ангелов, с которыми сравнивает людей (а ангел-мальчик и ангел-девочка символизируют в опере молодых и непорочных супругов). Используется традиционное оперное хоровое пение с разнообразными приемами пения XX века типа глиссандо, хроматических и микрохроматических интонаций, политональности и полиритмии. Особенно выразительно звучат «глиссандирующие» вздохи хора, выражающие сожаление об утраченном счастье и при этом предчувствия событий, произошедших с ангелами.

Миссис К.Е. начинает казаться, что герои «мыльной оперы», показываемой по телевизору, обращаются к ней самой: мужчина на экране говорит о том, что жена с ним холодна. Женщина в гневе (отсюда и название сцены «Призма, видео, шквал») бросает ложку в раковину и «отвечает» герою телевизионного сериала, вспоминая, как добра и преданна она была своему мужу. По возвращении мистера К.Е. разгорается семейная ссора: жена продолжает «разговаривать» с героем сериала и не обращает внимания на мужа, а тот пытается ей что-то сказать, супруги перебивают и перекрикивают друг друга, и в кульминационный момент ссоры в саду на кусты ежевики падают ангелы, а с неба летят сломанные перья. Супруги занесли ангелов в дом и положили на стол, чтобы осмотреть их и оказать помощь. Партии

солистов здесь полны экспрессивных выкриков и язвительных интонаций; преобладают драматическое оперное пение и Sprechstimme.

В следующей сцене ангел-мальчик и ангел-девочка лежат в ванной с ножками в виде лап, а их поломанные крылья спущены вниз. Ангелы плачут, прижимаются друг к другу от холода, страха и боли. Вокальная партия включает те же «глиссандирующие вздохи», которым вторят нисходящие стонущие и всхлипывающие интонации хора (по материалу его партия близка хоральной партии из процессии в стиле григорианского пения). Мелодия концентрируется вокруг малой терции, заполняемой то поступенно, то хроматическим сползанием, и это пребывание создает ощущение статики и напряженности (см. Пример 3):

Пример 3. Сцена в ванной



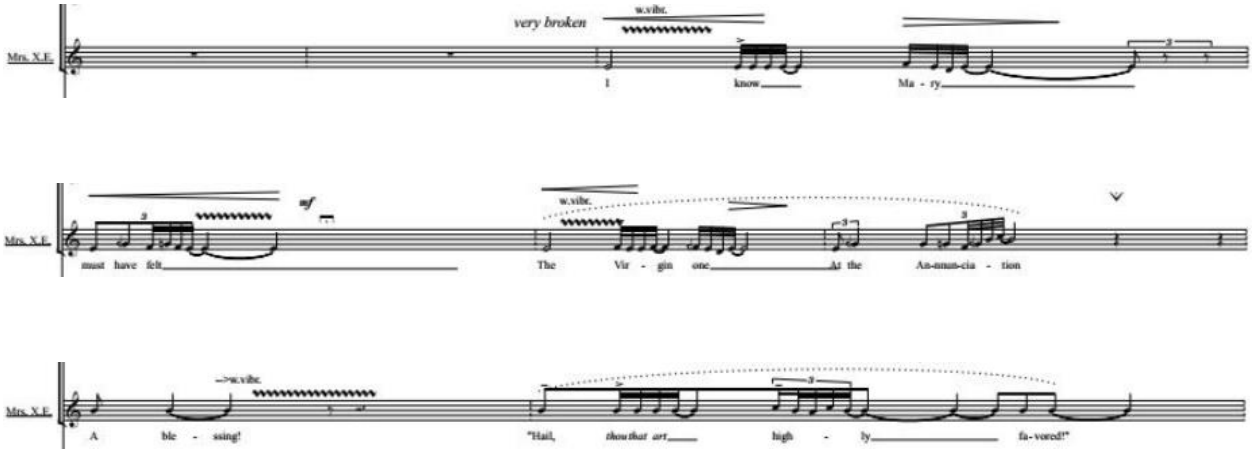
Сцена «Новая история» символизирует начало нового этапа в жизни супругов и надежды всех героев на светлое будущее. В центре сцены оказывается «квартет разногласия», в котором противопоставлены две пары героев: супруги, то уверенные, то сомневающиеся в выпавшем им счастье; и ангелы, благодарящие Бога за то, что их спасли такие благородные люди. У супругов при этом зарождается мысль об использовании посланников в своих целях. Отсюда и полифония пластов, полиритмия, полимелодия, полигармония и сочетания других элементов музыкальной ткани. Звучание

музыки напоминает по стилю «Лунный Пьеро» Шенберга, оперы Берга или вокальные сочинения Берио. Максимальной экспрессии достигает партия миссис К.Е. в конце второй сцены, где ее супруг клянется ангелу-девочке, что сделал бы ради нее все, что угодно, а его супруга яростно призывает обрезать ангелам крылья. В итоге она добивается своего, и посланники небес оказываются без крыльев. Вокальная партия героини переходит от Sprechstimme к актерской речи.

Третья сцена «Улыбки» служит осью горизонтальной симметрии в опере Ду Юн и вместе с тем центральным эпизодом в развитии образа миссис К.Е. Это уже ставшая знаменитой сцена у зеркала. Женщина сидит перед зеркалом, делая себе прическу перед светской вечеринкой, вставляя три пера ангела в волосы и улыбаясь от удовольствия, которое она получает от своего внешнего вида. Она убеждена, что появление в их саду ангелов служит знаком благословения и вознаграждения ее и супруга за невзгоды. Она готова вернуться в церковь и благодарить Бога за этот подарок. Впервые за шесть месяцев она улыбается; ушли в прошлое все неоплаченные счета и другие финансовые проблемы. «Мы, жертвы жизни... вознаграждены. Я улыбаюсь, я никогда не была так счастлива! Соседи вновь улыбаются нам. Нас вновь окружает волшебство и красота. О, как эти перья блестят! Блестят, как алмазы!».

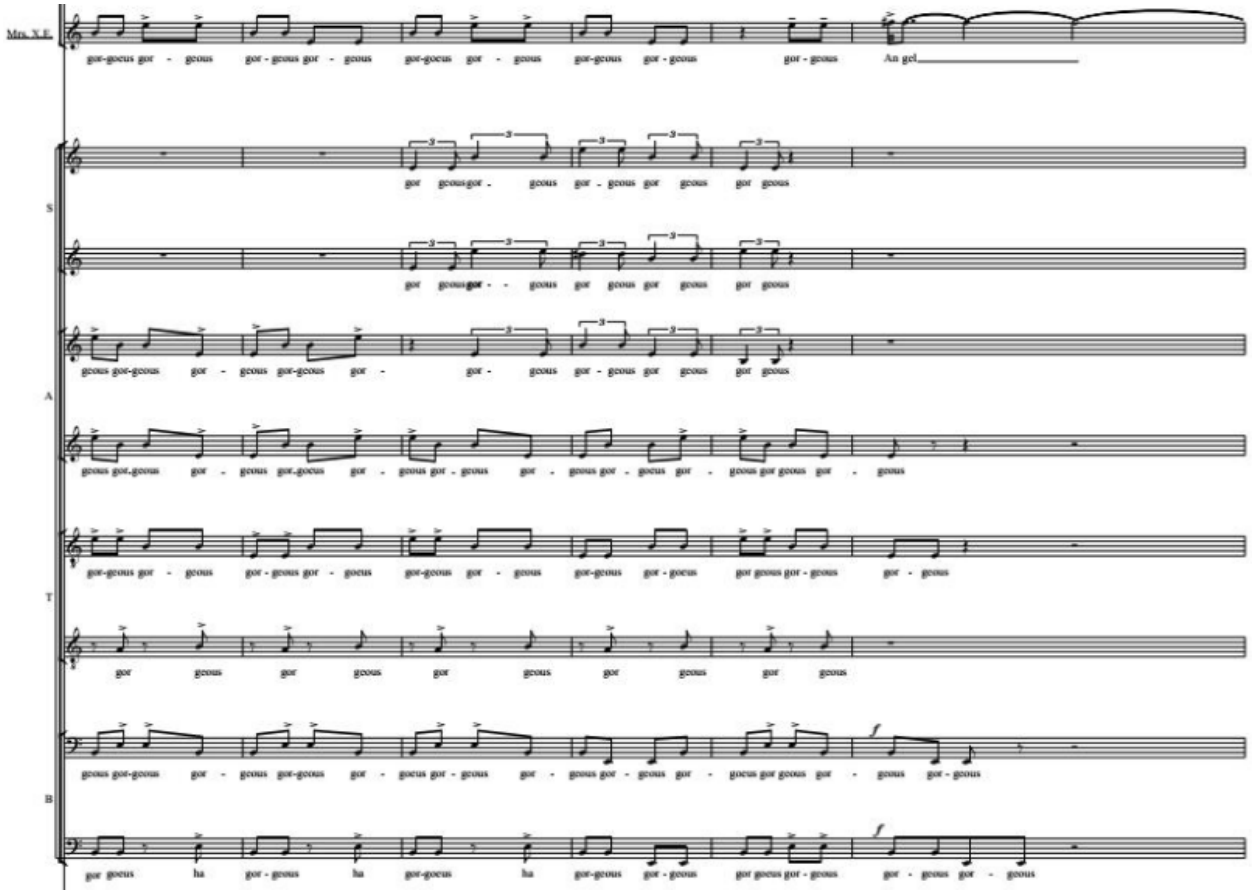
Музыка при этом носит напряженный, мистический характер. Создается впечатление, как будто все происходит во сне или больном рассудке человека. Вокальная партия миссис К.Е. вновь возвращается к оперному бельканто, но наполняется приемами «дрожания» и глиссандирующего «сползания» голоса, вращения вокруг одного, словно гипнотически притягивающего к себе тона, резкого перехода, точнее, переброса голоса в низкий регистр. Музыка совершенно не соответствует названию сцены и происходящему: женщина готовится к празднику, выходу в свет после длительного периода, когда супруги испытывали финансовые трудности, а музыка полна тоски, смутных предчувствий, болезненно-щемящих интонаций (см. Пример 4).

Пример 4. Фрагмент третьей сцены



Четвертая сцена резко контрастирует с предыдущей, завершенной траурным пением. Миссис К.Е. приезжает на благотворительный бал; она в великолепном платье, окружена красивыми и богатыми женщинами. Однако эта «ярмарка тщеславия» больше похожа на шабаш ведьм: в вокальном ансамбле сменяют друг друга пошловато-слащавые и одновременно надменно-высокомерные глиссандирующие фразы «героинь» светской вечеринки, которые ведут себя как хозяйки жизни и повелительницы мира. С дрожащими от волнения голосами, ощущая себя частью этого общества, супруги хвастаются о том, что Бог их благословил и подарил эти чудесные перья ангелов; мистер К.Е. просит светских дам оценить его блестящий вид, а миссис сравнивает себя со счастливой молоденькой девочкой. Супруги лгут о том, что заботятся о двух ангелах, как о детях; они щедро раздают наличные и чеки на благотворительность и обмениваются телефонами с представительницами богемы. Миссис К.Е., увлекаясь бахвальством, переходит на примитивно-горделивые кварто-квинтовые интонации и повторение одного и того же слова «gorgeous» (см. Пример 5):

Пример 5. Фрагмент четвертой сцены

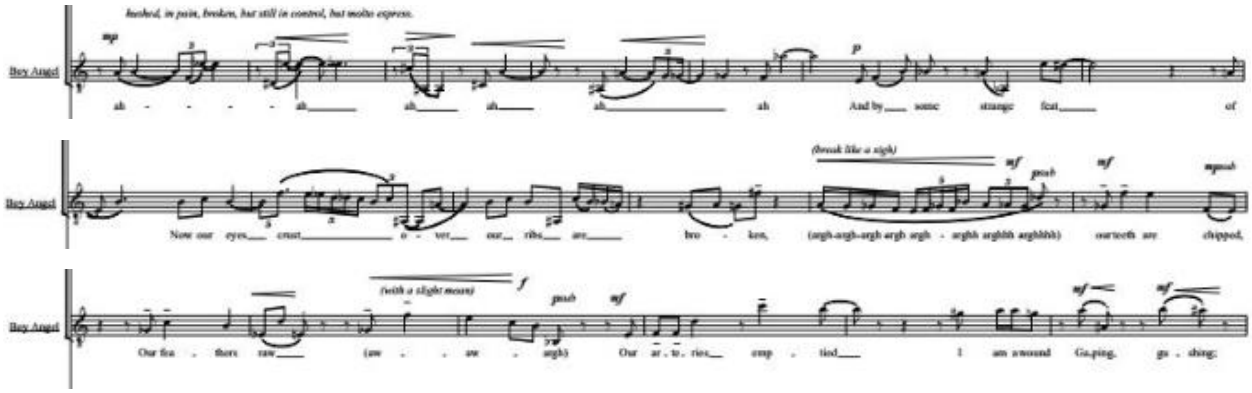


Гости благотворительного бала, как попугаи, повторяют те же слова и те же «пустые» кварты и квинты. А когда миссис исполняет хроматические глиссандо, изображая пресыщенную удовольствиями даму, в ансамбле так же «прокатываются» рулады и мелизмы, характеризующие музыку «изысканной» публики.

«Мы улетим прочь», – поет ангел-мальчик в арии в пятой сцене, сидя в ванной на ножках в виде лап. Ангелы мечтают вернуться в рай, но их тела изуродованы (ребра сломаны, зубы выбиты, перья выдраны, на коже – рваные раны). Они смывают с себя кровь, грязь, соль от пролитых слез и надеются, что отдохнут, выздоровеют и вновь станут «блестящими, как белый айсберг, ангелами»... А в это время миссис К.Е. принимает заказы на покупку ангелов по телефону, а ее муж подготавливает их для клиентов. Ария ангела полна боли, отчаяния, тоски и разочарования. Мелодическая линия чрезвычайно изломана, как перья ангелов, полна скачков на интервалы больше октавы и интонаций плача, стона, крика. Ария звучит экспрессивно и напряженно,

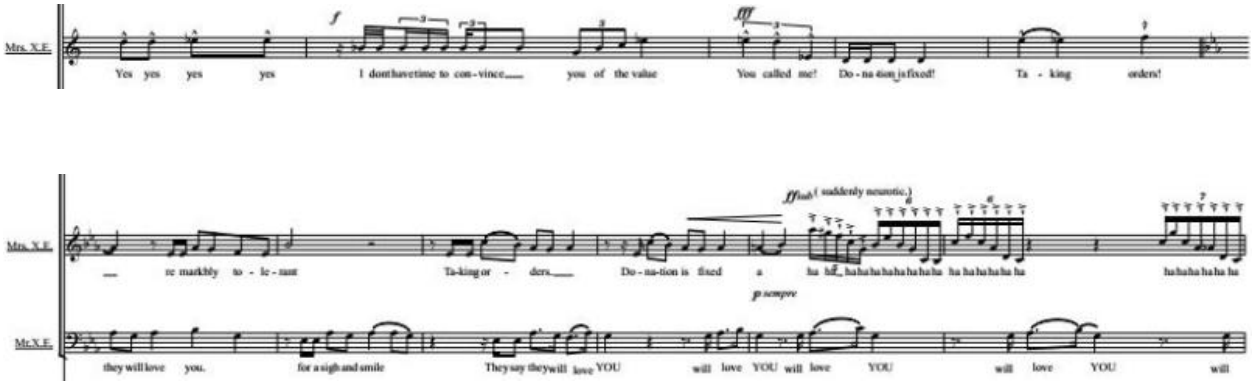
словно натянутая и готовая лопнуть струна. Мелодические фигуры, с одной стороны, близки по стилю авангардной вокальной музыке второй половины XX века (Штокхаузен, Берио, Пендерецкий и др.), а с другой – риторическим фигурам эпохи барокко (passus duriusculus, saltus duriusculus, catabasis, exclamatio, interrogatio, suspiratio, descensus, tirata и другие).

Пример 6. Ария Ангела-мальчика



Партии супругов решены в ином стиле: мистер К.Е. переходит на блюз и свинг, мечтательно «покачивается» на интонациях, представляя свое безбедное будущее, а миссис, напротив, ведет нервно-импульсивную мелодическую линию, в которой выражается ее желание поскорее уговорить покупателей ангелов и запросить цену повыше. При этом периодически женщина переходит на нервный смех (см. Пример 7):

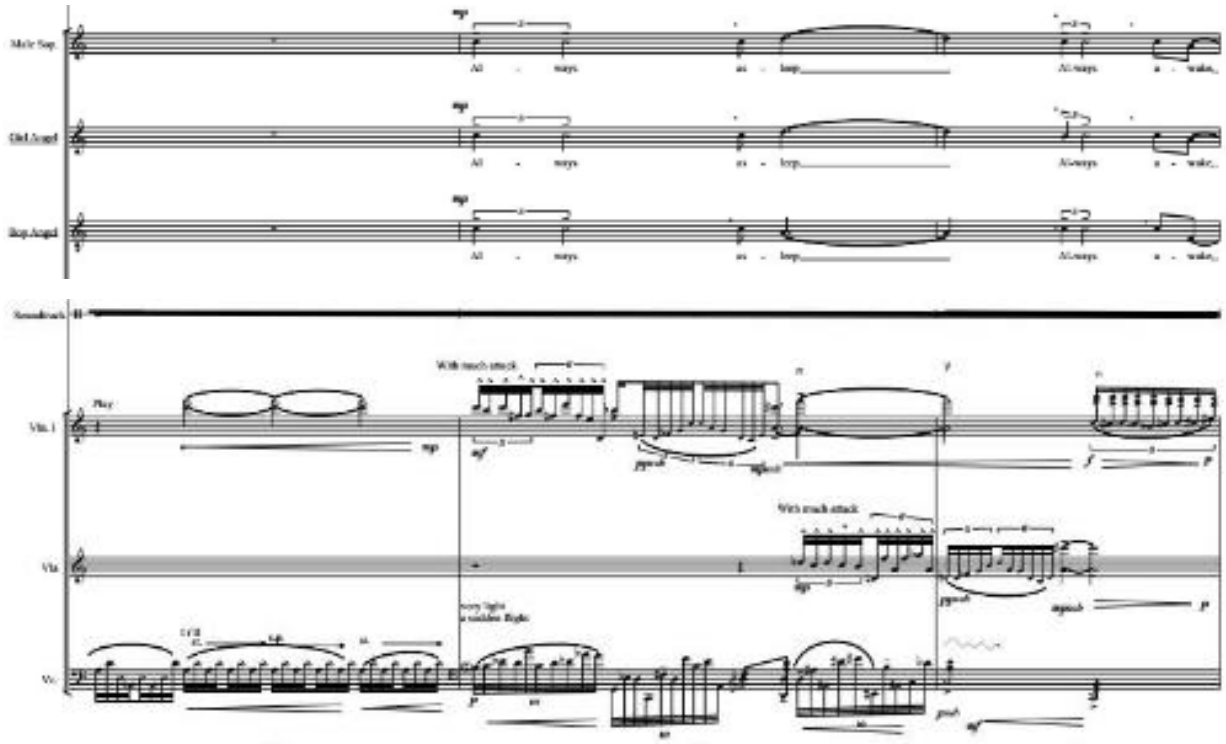
Пример 7. Фрагмент пятой сцены



В шестой сцене, «Благодеяния» композитор достигает удивительного эффекта сосуществования двух миров, небесного и земного, рая и ада, за счет контрапунктического наложения вокальных партий, близких григорианскому унисонному пению в духе органума, и инструментальных, включающих микрохроматические интонации, фигурации со сложным, изломанным

мелодическим рисунком. Клиенты разглядывают ангелов – один делает набросок ангела-мальчика в свой блокнот, другой разглядывает ангела-девочку с разных сторон, идет бойкая торговля ангелами. Отсюда и оживленные фигурации в партии оркестра. Ангелы же в свою очередь практически отрешились от реальности и смиренно рассказывают о том, какие они послушные, «всегда спят, просыпаются и поют…» (см. Пример 8):

Пример 8. Фрагмент шестой сцены

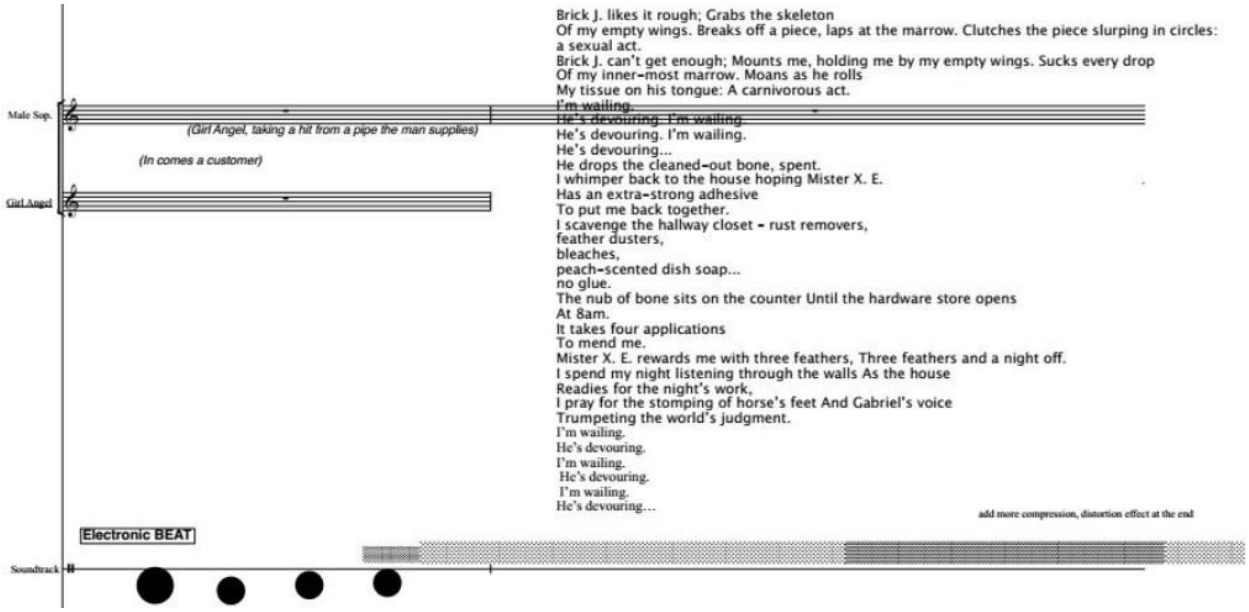


В заключение сцены одна из клиенток душит ангела-мальчика, пинает мертвое тело, а миссис К.Е. пытается вступить в близость с трупом ангела (эпизод «Воспламенение»). Ангел-девочка, которую один из клиентов накачал наркотиками, поет арию в стиле панк, однако в ее партию включены, пожалуй, все возможные звуки «непения» – разговорные интонации, всхлипы, смех, хрип, экспрессивные междометия и т.д. Девочка эмоционально развинчена, кричит, плачет, истерично и язвительно говорит, ведь клиент Дж. Брик – садист и убийца – склоняет ее к сексуальному акту и в прямом смысле пожирает девочку: «Дж. Брик получает удовольствие от жестокости: он хватает мое тело без перьев, рвет его на куски, зажимает коленями череп, берет лом и овладевает мною. Дж. Брик не может получить удовольствие до конца:

он хватает меня за голые крылья и высасывает костный мозг до последней капли. Я стонаю, когда он переворачивает своим языком куски моего тела в этом плотоядном действе. Он не насытился. Он получает удовольствие от грубости. Он не насытился. Он получает удовольствие от грубости. Я страдаю. Он пожирает меня. Я страдаю».

Предсмертная ария ангела-девочки сопровождается саундтреком, включающим звучания электроинструментов, которые постепенно трансформируются, символизируя искажение реальности (в партитуре есть указание: «and more compression, distortion effect»). Саундтрек постепенно затухает, как и гаснет жизнь ангела-девочки (см. Пример 9):

Пример 9. Ария Ангела-девочки

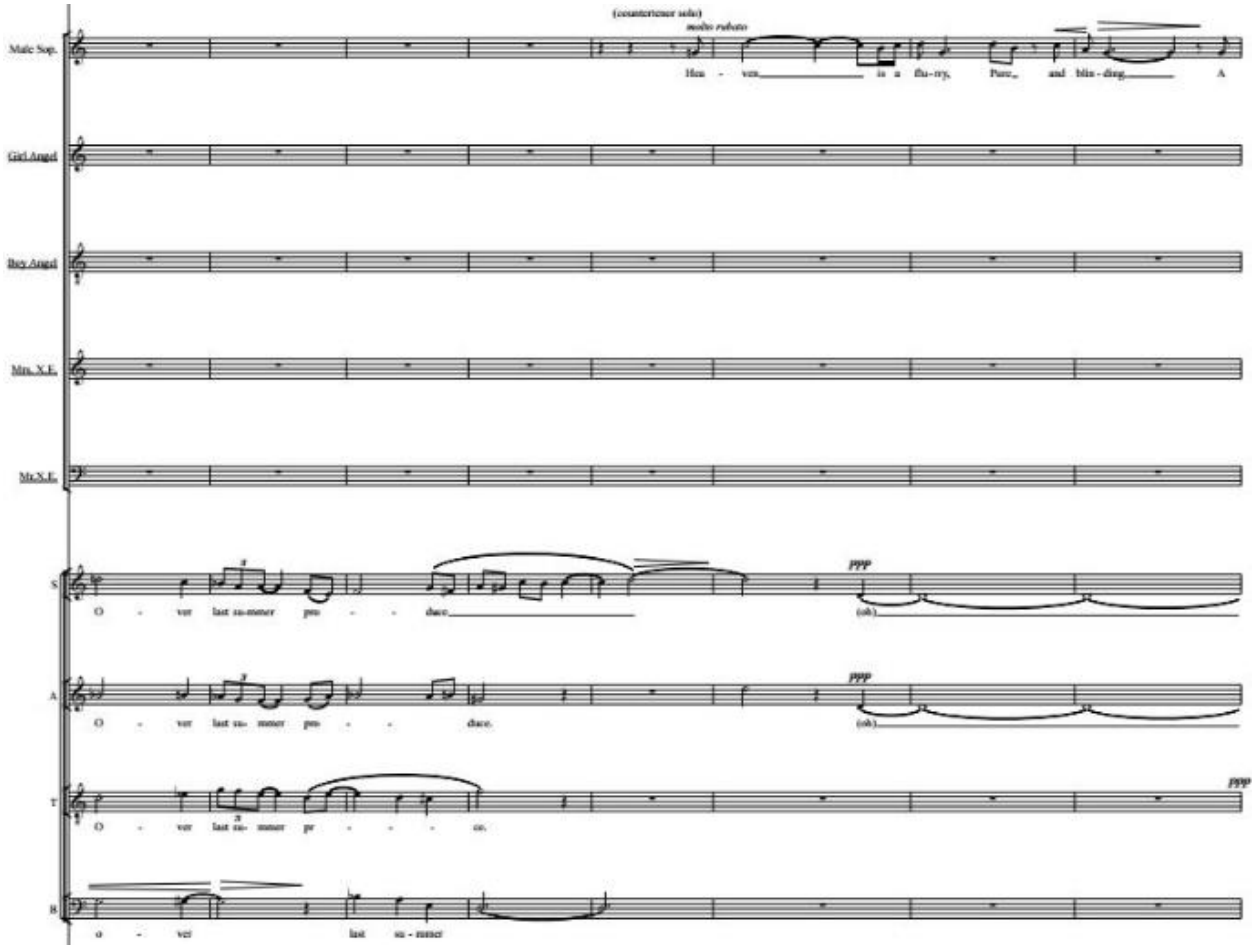


Это наивысший кульминационный момент оперы, как это часто бывает, решенный в «камерном» ключе – в душераздирающем соло сконцентрирована боль гибнущего от рук человека существа. Ангел-мальчик и девочка символизируют детей из бедных стран, часто продаваемых в сексуальное рабство, истязаемых и избиваемых теми, кто назначил себя их владельцами и хозяевами. Зрителю и слушателю предлагает прочувствовать все то, что испытывают дети, попавшие в рабство.

В сцене «Униженный, избитый, изодранный, окровавленный» партия вокального ансамбля вновь приближается к хоральному пению (хор поет о

том, что кости униженных, избитых, изодранных и окровавленных ангелов сложены в мешки), а у солистов появляются ариозные фразы с вкраплениями микрохроматических глиссандирующих «сползаний» и «подъемов»: женский голос говорит об остаточных воспоминаниях, чистых и ослепляющих небесах, которые символизируют безгрешные души убитых ангелов. Партия сопрано соло близка по вокально-исполнительскому стилю партиям героев опер Монтеверди или Кариссими, намеренно апеллирует к раннебарочному периоду, обращая слушателей к прошлому, в котором остались святые существа. Струнные при этом держат аккорды из флажолетов, мерцающих в верхнем регистре (см. Пример 10).

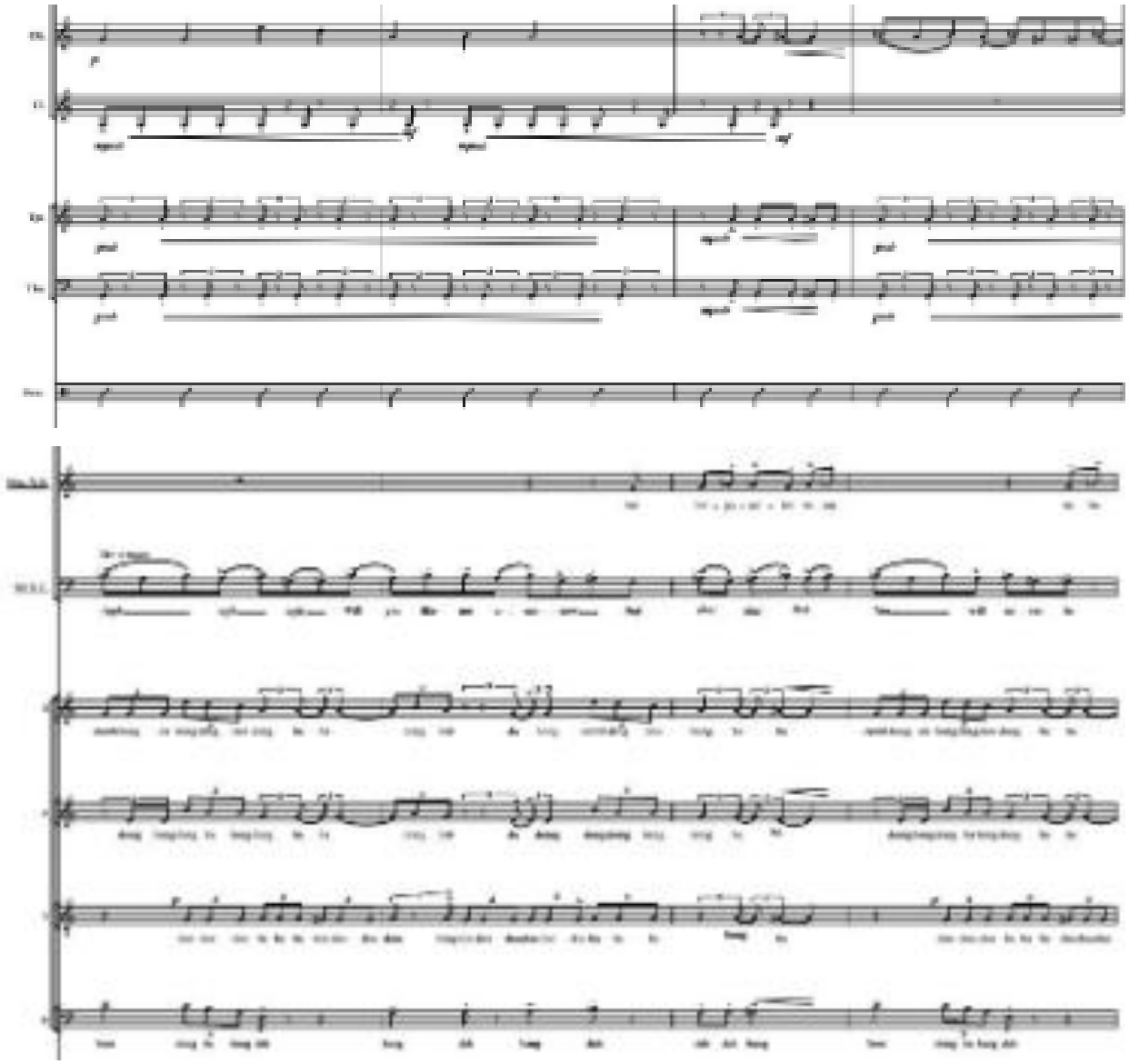
Пример 10. Вокальный ансамбль шестой сцены

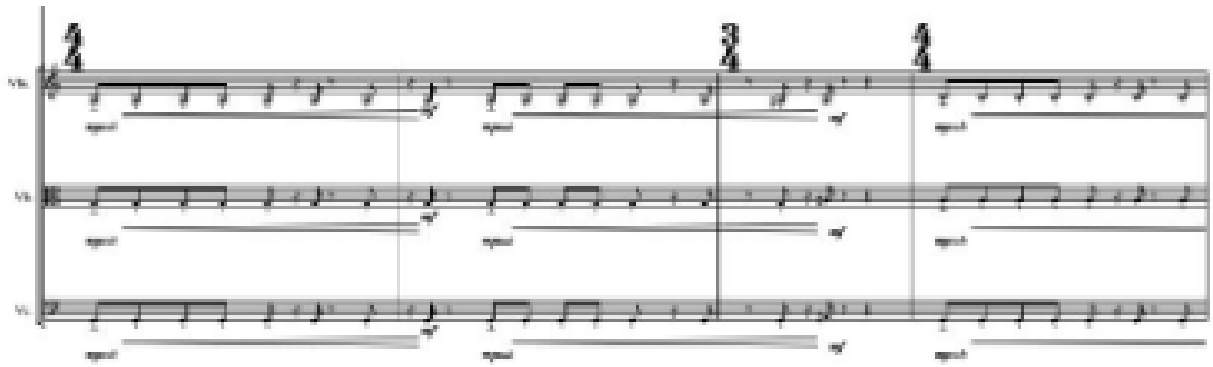


Седьмая сцена включает эпизоды «Вкус твоих поцелуев», «Пустые артерии», «Пощада», «Обещания» и инструментальные интермедии «Мешок перьев» и «Беременность». Первый эпизод символизирует окончательный разрыв между супругами: мужчина пытается поцеловать любимую, но та

отвергает его, демонстрируя неприязнь и сообщая о том, что беременна от ангела-мальчика. Сложные полиритмические и политематические наслоения партий хора, солистов и оркестра здесь образуют полифонию пластов, в которой каждый пласт движется в собственном темпе. Создается впечатление, что никто друг друга не слышит, не понимает и никому не внимает (см. Пример 11):

Пример 11. Фрагмент седьмой сцены

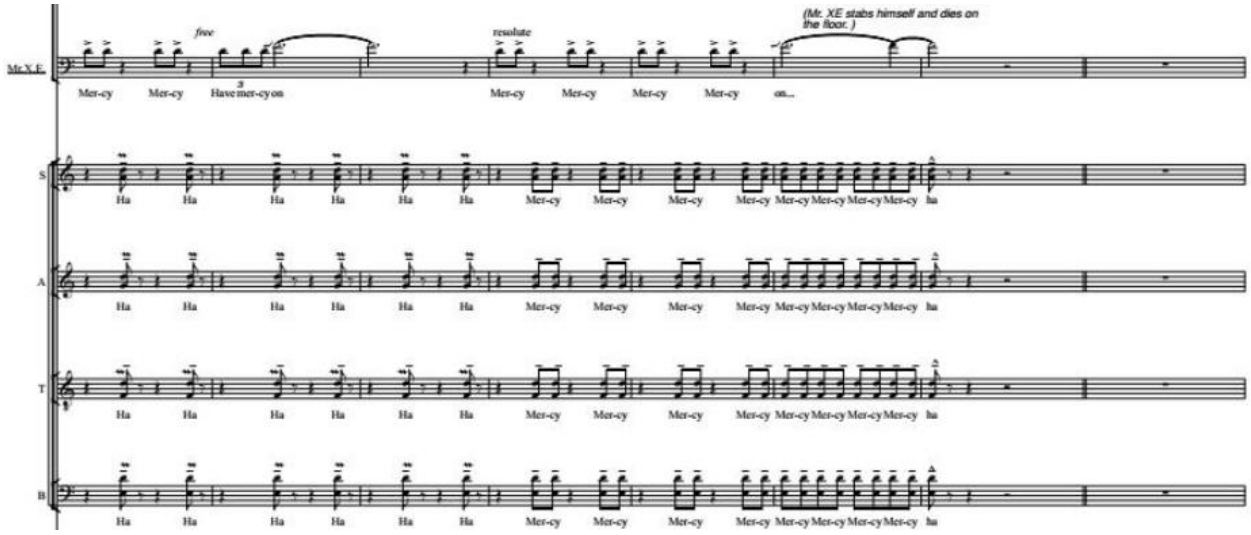




«Пустые артерии» и «Мешок перьев» повествуют о сломанных судьбах ангелов-детей и тщетной надежде на спасение. Отсюда и «сломанная» за счет широких разнонаправленных скачков мелодия в партиях солистов, и трепетное вибрато и тремоло струнных инструментов, включая лютню, и щемящий оттенок звучания гармоний – одновременно острых благодаря септимам и нонам и мягких благодаря терциям и секстам. Эти гармонии по звучанию близки додекафонным комплексам в сочинениях А. Веберна.

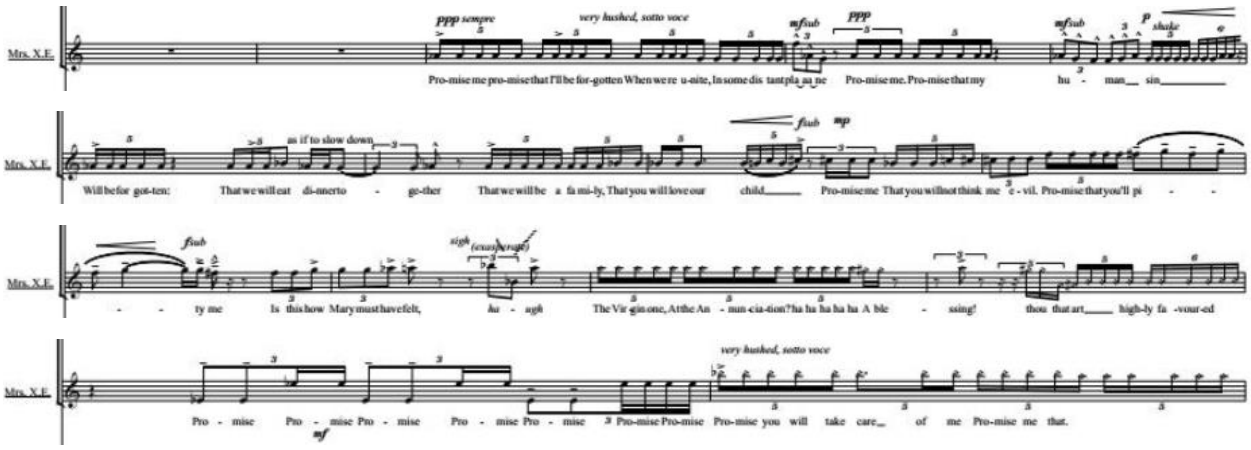
Сцена «Пощада» имеет оригинальное решение в плане музыкального материала: и вокальные (соло мистера К.Е. и хор, выкрикивающий гласные звуки и междометия), и инструментальные партии звучат агрессивно, напористо и воинственно, как бы противореча словам мужчины: он открывает мешок с перьями и говорит, что ангелы могут улететь прочь, что это их спасение. Стилизация под средневековую музыку (звучание инструментов в этой сцене подобно ансамблевому музицированию менестрелей) обусловлено тем, что в душе мистера К.Е. пробуждается милосердие, он щадит ангелов и желает им помочь. При этом герой готов покончить жизнь самоубийством. Он вонзает перья ангелов себе в руку и плечо, уговаривая их улететь, а потом попадает в сердце и падает замертво. И сопровождающая его предсмертную арию музыка лишена трагизма и пафоса, но наполнена решимостью и самоотверженностью. Удары барабана при этом словно имитируют учащающееся сердцебиение героя (см. Пример 12):

Пример 12. Фрагмент сцены «Пощада»



Когда ангелы пытают сбежать вверх по лестнице, миссис К.Е. преграждает им путь, стоя в двери и куря сигарету. В «Обещаниях» ее сольная партия наполнена проникновенно-скорбными интонациями: это своего рода экспрессивная молитва, мелодическая линия которой состоит из резких скачков в крайние регистры и малосекундовых стонуще-плачущих интонаций. Женщина склоняется над телом мужа, лежащим в луже крови, и просит его простить ее грехи и обещать ей, что они вновь станут одной семьей, что муж будет добр к ее ребенку, будет заботиться о них и все станет, как прежде. В Миссис К.Е. просыпается женщина и мать, отсюда и стиль вокальной партии, близкий партии женщины в лирико-трагедийной опере «Голос человеческий» Ф. Пуленка (см. Пример 13):

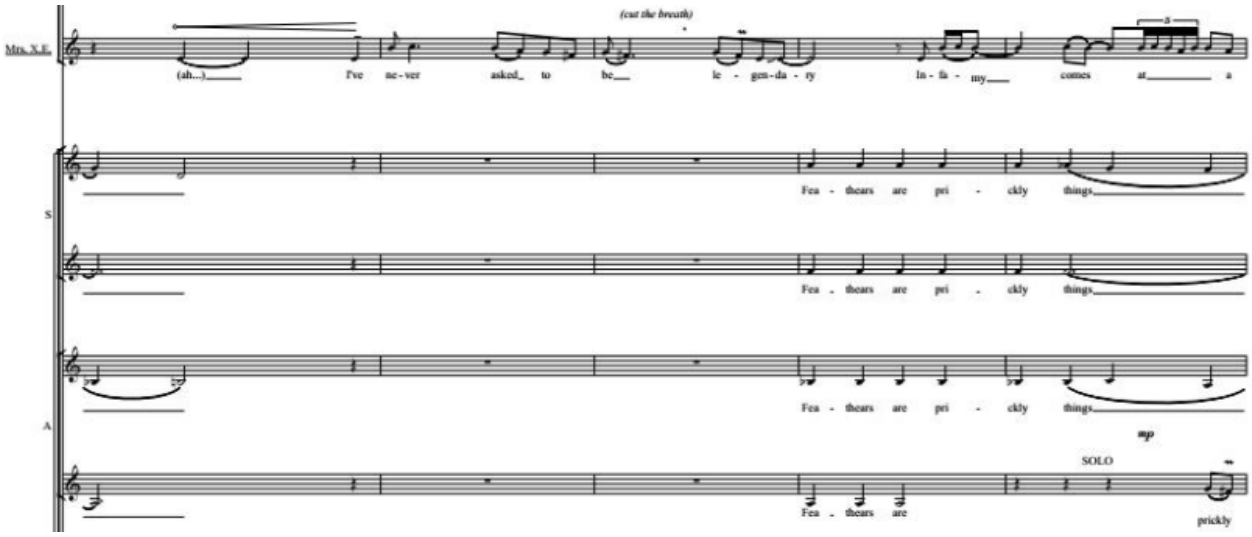
Пример 13. Ария главной героини



И в «Кости ангела», и в «Голосе человеческом» женщины прощаются с любимыми и страдают от потери близкого человека, отсюда и напряженность, экспрессивность и обнаженность интонаций, переходящих в «Sprechstimme» и «Sprechgesang». «Они соблазнили тебя до смерти. Завтра в таблоиде напечатают историю о человеке, который сделал из своей жены сутенершу невинных существ. Меня будут обсуждать в газетах, на утренних шоу, по радио. Моя история попадет на телевизионное шоу: “Невероятно правдивая история женщины, вынужденной заниматься проституцией. История о принуждении невменяемым супругом своей жены продавать себя духовно и физически”».

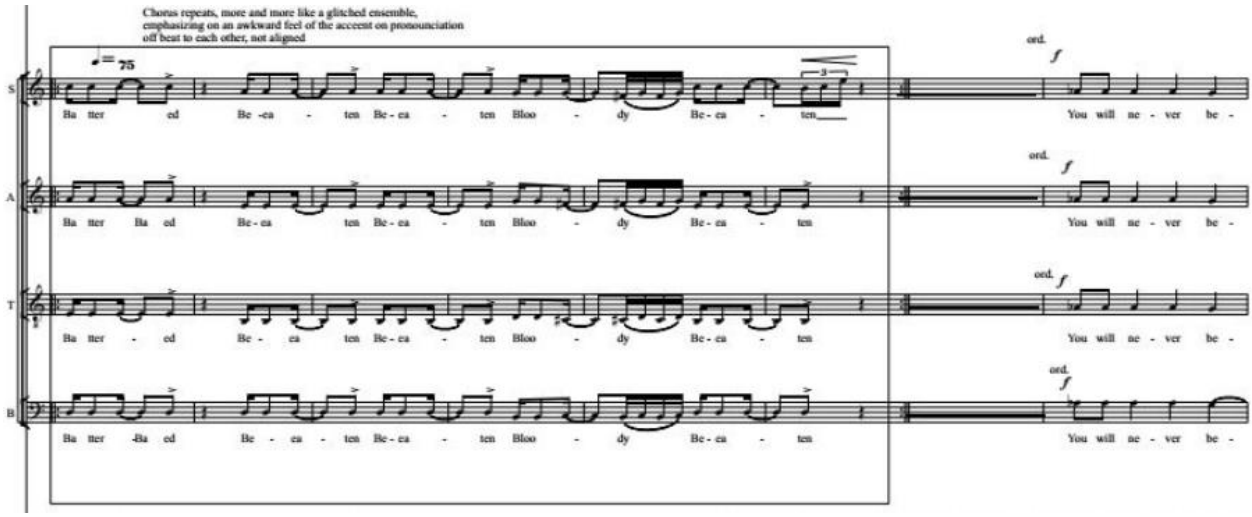
Заключительная сцена «Легенда на телевидении» представляет собой фрагмент телешоу, главной героиней которого становится вдова К.Е. Телешоу в первой и последней сценах образуют своего рода арку, скрепляющую композицию оперы воедино. Женщина оправдывает свои поступки жестокостью мужа, но в тот же момент признает ценность жизни ребенка: «Я никогда не стремилась к славе. Я потеряла мужа, моя жизнь разрушена, но я восстановлю свои силы. Я была жертвой. Он заставил меня завести любовника. Смотрел и смеялся. Мне было стыдно. Я искренне надеюсь, что ангелы обрели покой, что они нашли свой путь назад... Этот ребенок принесет столько добра, что ради него я снова буду улыбаться» (см. Пример 14):

Пример 14. Фрагмент заключительной сцены



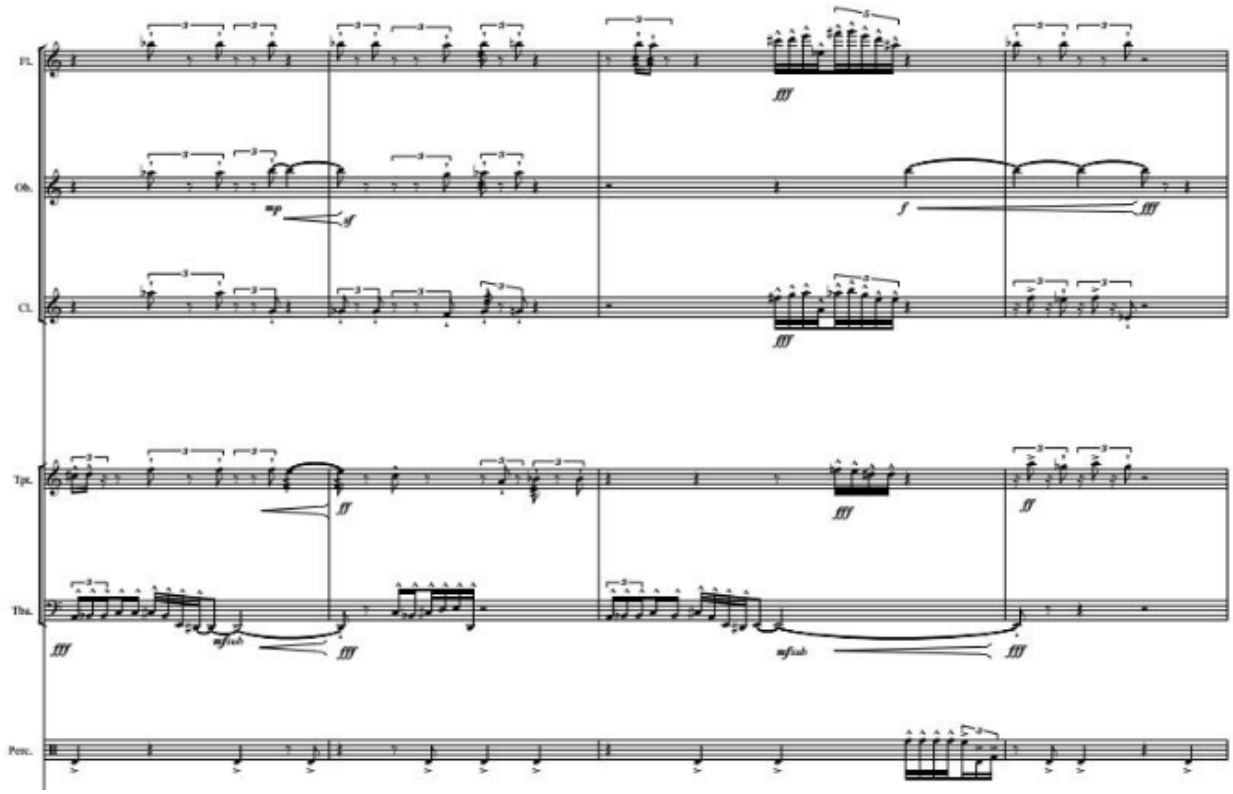
Хор, как и в начале оперы, поет в унисон в стиле григорианского хорала, и на фоне этих слегка сухих фраз хора звучит лирическая мелодия арии женщины, в которой она впервые предстает как человек чувствующий и страдающий. Однако в завершение оперы хор смиренно напоминает о том, что случилось с ангелами по вине людей: униженные, избитые, изодранные, окровавленные… ангелы, наконец, нашли покой на небесах (см. Пример 15):

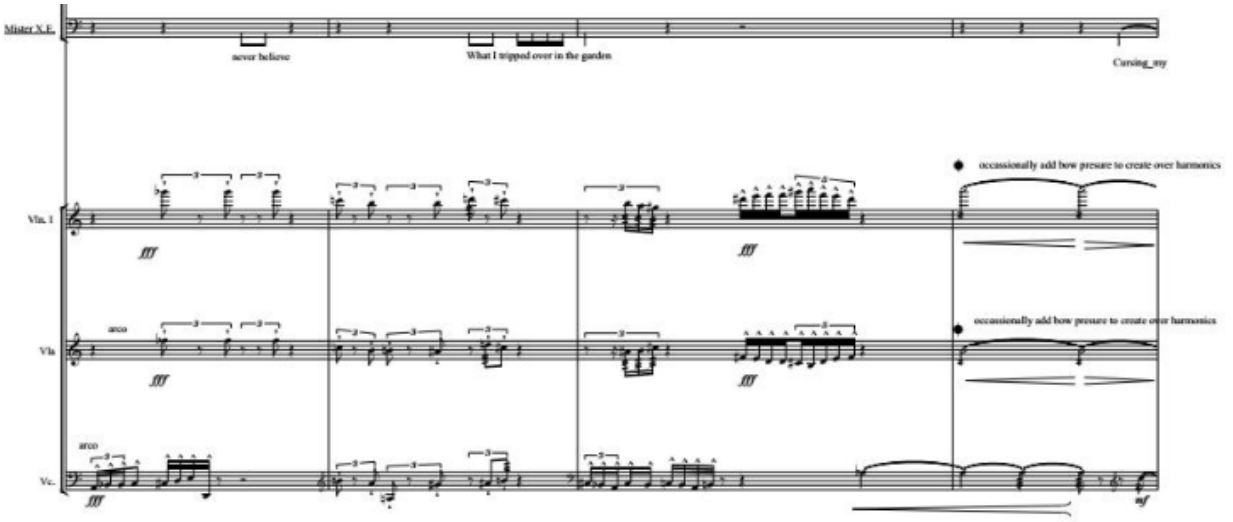
Пример 15. Фрагмент заключительной сцены



Инструментальный состав оркестра (флейта, альтовая и бас-флейта, гобой, английский рожок, кларнет, труба, туба, ударные, включая ударную установку, лютня, скрипка, альт, виолончель) дополнен электроникой и звукозаписями музыки (так называемым саундтреком). Инструменты равны по силе выразительности вокальным партиям. Так, в сцене ссоры супругов в момент падения ангелов партия оркестра переполнена нервными, взвинченными, мелодически-изломанными фразами, взволнованными и тревожными ритмическими фигурами в исполнении ударных (см. Пример 16). По стилю этот эпизод близок киномузыке: во-первых, в нем используется звукозапись с разнообразными шумами (свисток, шум самолета и т.д.), поскольку по сюжету героиня смотрит телевизионный сериал. Во-вторых, экспрессия происходящего усиливается за счет ярких, выразительных, контрастных фраз, быстро сменяющих друг друга и высвечивающих почти каждое слово, поддерживая впечатляющий визуальный ряд (телеэкран с сериалом, ссорящиеся супруги, падающие в саду ангелы).

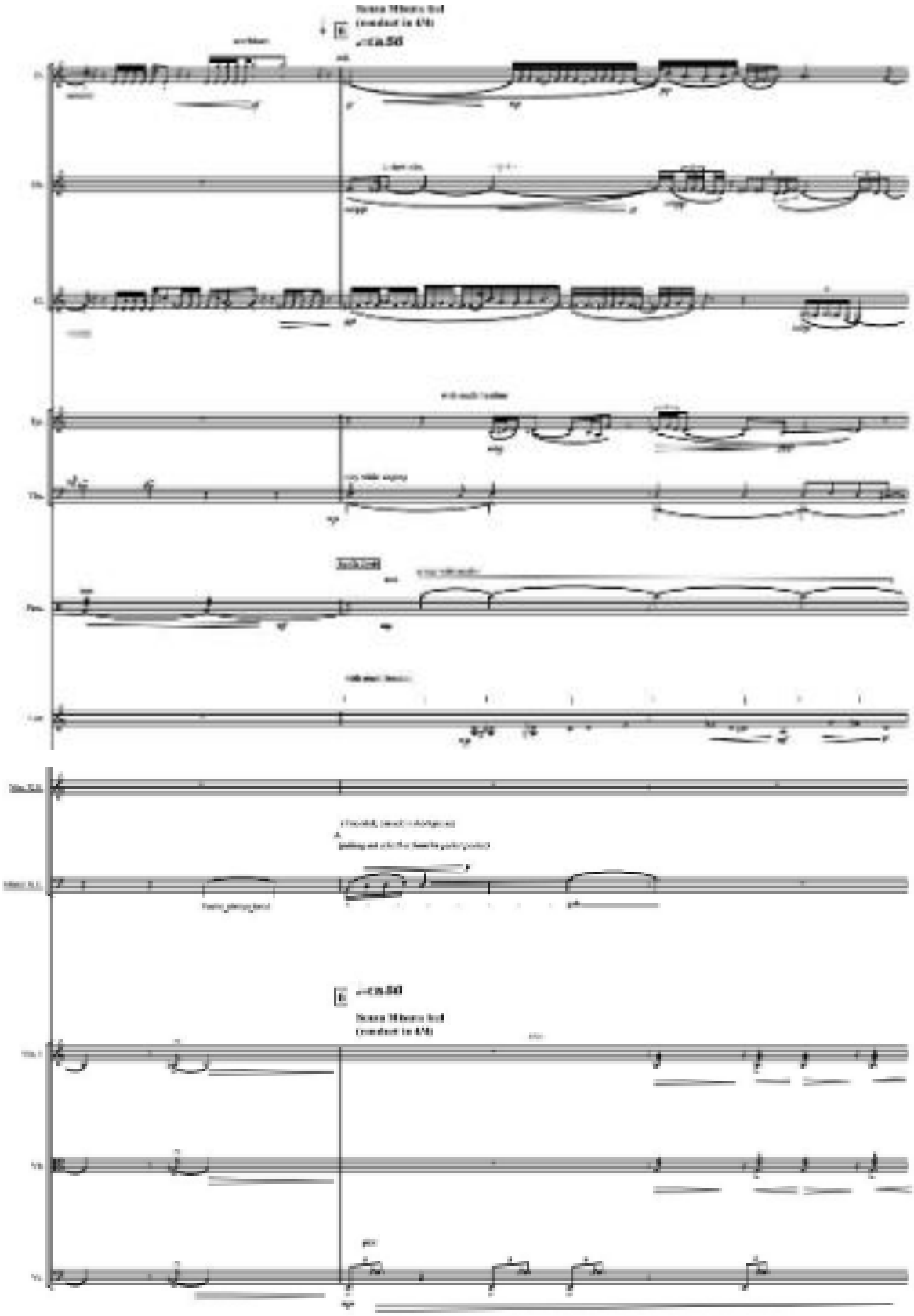
Пример 16. Сцена ссоры





В сцене «Найденные в саду» инструменты оркестра словно импровизируют независимо друг от друга: каждый из них исполняет обрывочные, бессвязные фразы, создавая ощущение хаоса, неопределенности и безостановочности всех последующих событий, словно обрушивающихся на героев. В сцене используется несерийная додекафония, алеаторика, полифония пластов и другие авангардные техники (см. Пример 17).

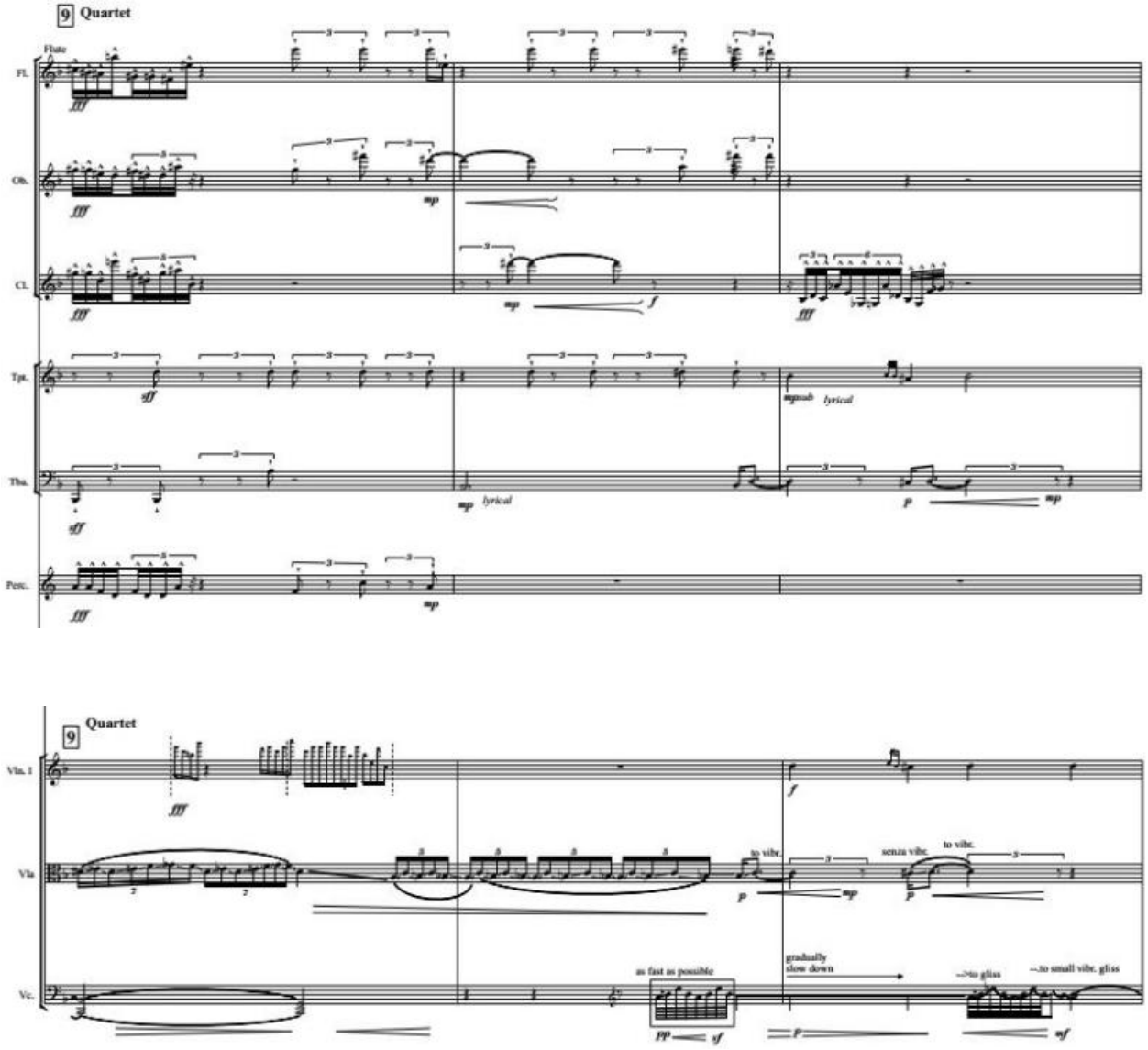
Пример 17. Фрагмент первой сцены

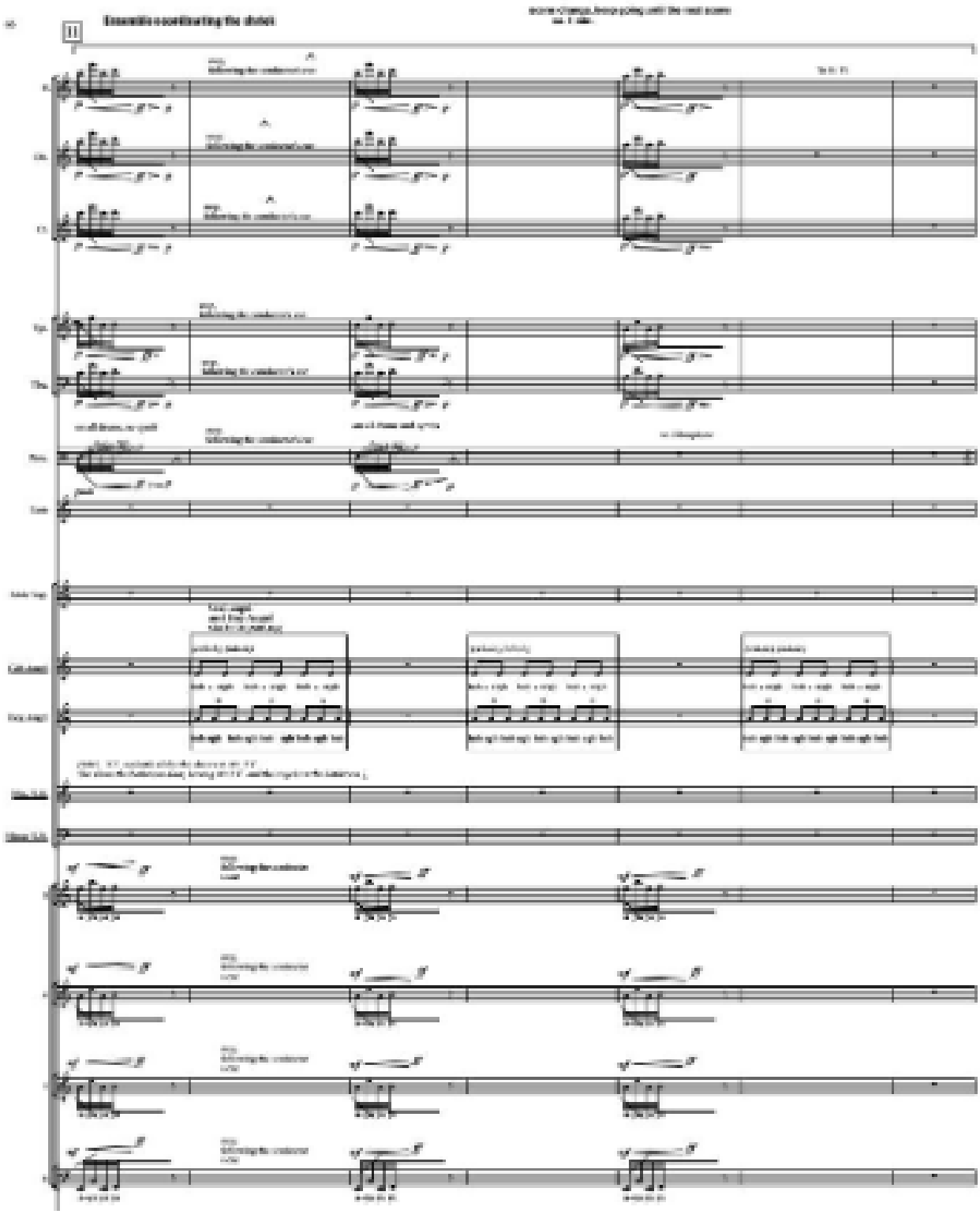


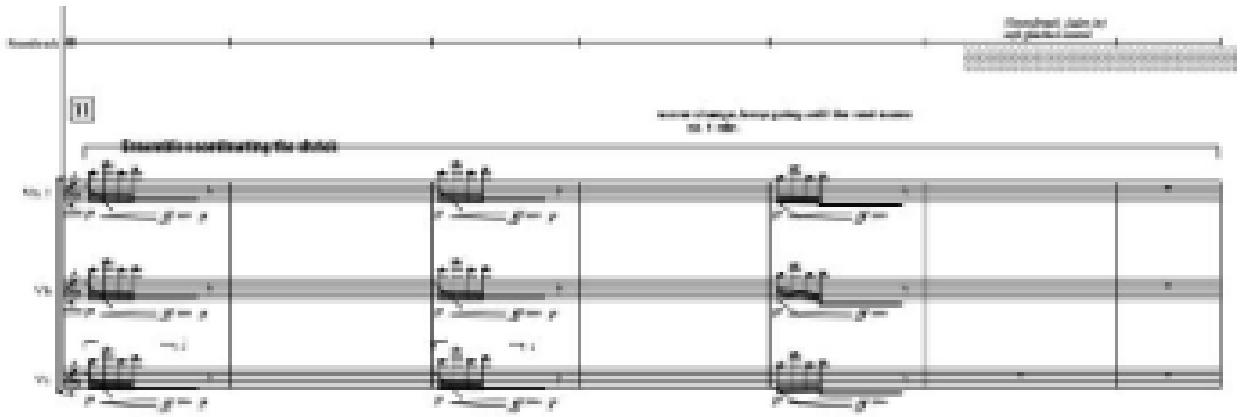
В «Новой истории» оркестровая партия вновь наполняется хаотично накладывающимися друг на друга обрывочными вокальными и инструментальными фразами, выражая спутанность мыслей, неопределенность ситуации и расхождение супругов во мнении: муж

полагает, что Бог вознаградил их за заслуги, тогда как жена считает пришествие ангелов искушением и обманом; ангелы же при этом думают, что им повезло оказаться у таких добрых и заботливых людей, которые их спасли и подарили надежду. Кульминация второй сцены приходится на эпизод «Что бы я сделал для тебя», где солисты переходят почти на крик, а инструменты обрушиваются потоком стремительно движущихся фигураций, образующих сонорные полосы, россыпи и пятна полихромной окраски (см. Пример 18). Ду Юн прибегает к алеаторике и полуимпровизационному изложению материала для создания ощущения наивысшего эмоционального напряжения в переломный момент принятия решения, по сути, уничтожения ангелов, символизирующего духовное падение самих супругов.

Пример 18. Фрагмент сцены «Новая история»



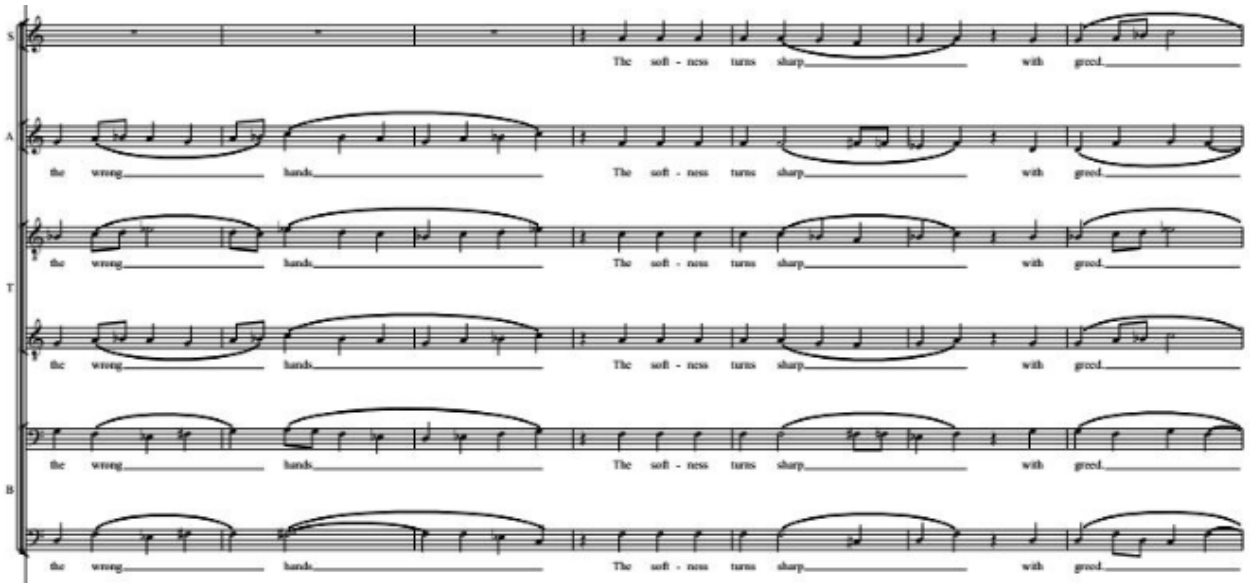

Ensemble continuing the duet



В сцене с зеркалом оркестровая партия состоит из смиренно сменяющих друг друга отдельных тонов, сонорных россыпей и пятен холодных, как блеск зеркала, тембровых оттенков, создающих впечатление статики и пустоты. Мелодические фразы духовых интонационно близки репликам героини: инструменты, словно сочувствуя женщине и поддерживая ее, звучат одновременно с пением или имитируют вокальные фразы.

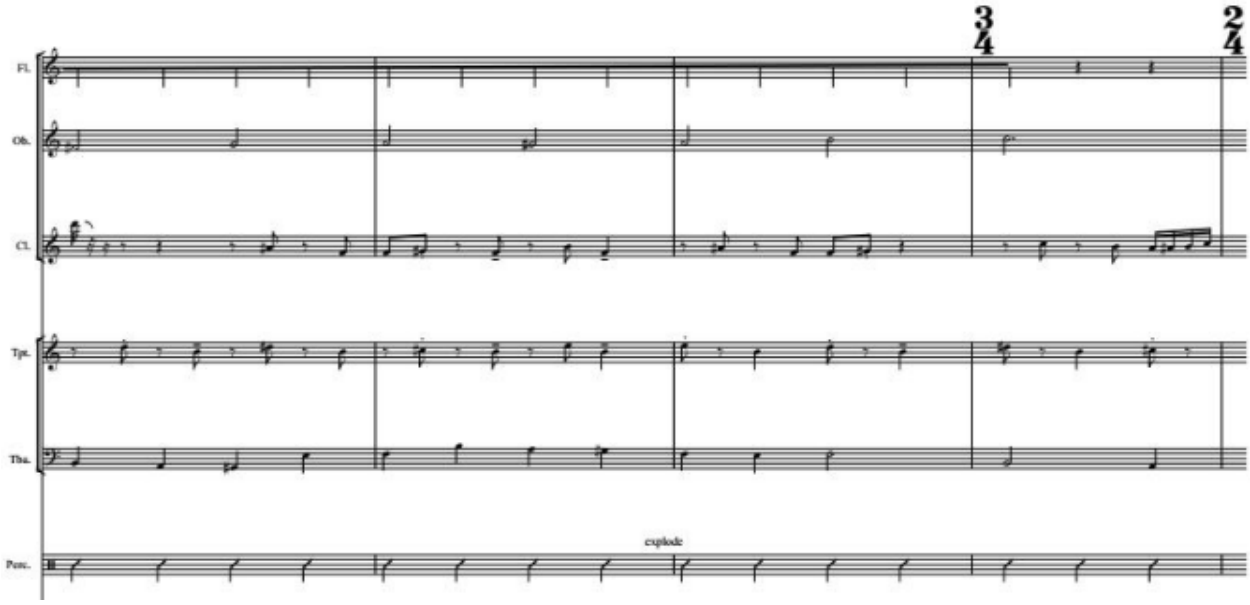
В завершение сцены, в эпизоде «Перья колючие» звучит хоровой напев траурного характера в сопровождении ударов колокола, напоминающий заупокойную мессу или церковную молитву (см. Пример 19). Создается впечатление, как будто «отпевают» покойника, но кто умер? Совесть, честь и человечность главных героев. В партии хора звучат слова о перьях, оказавшихся не в тех руках и ставших колючими; люди стали жестокими от жадности и пали с неба в ад.

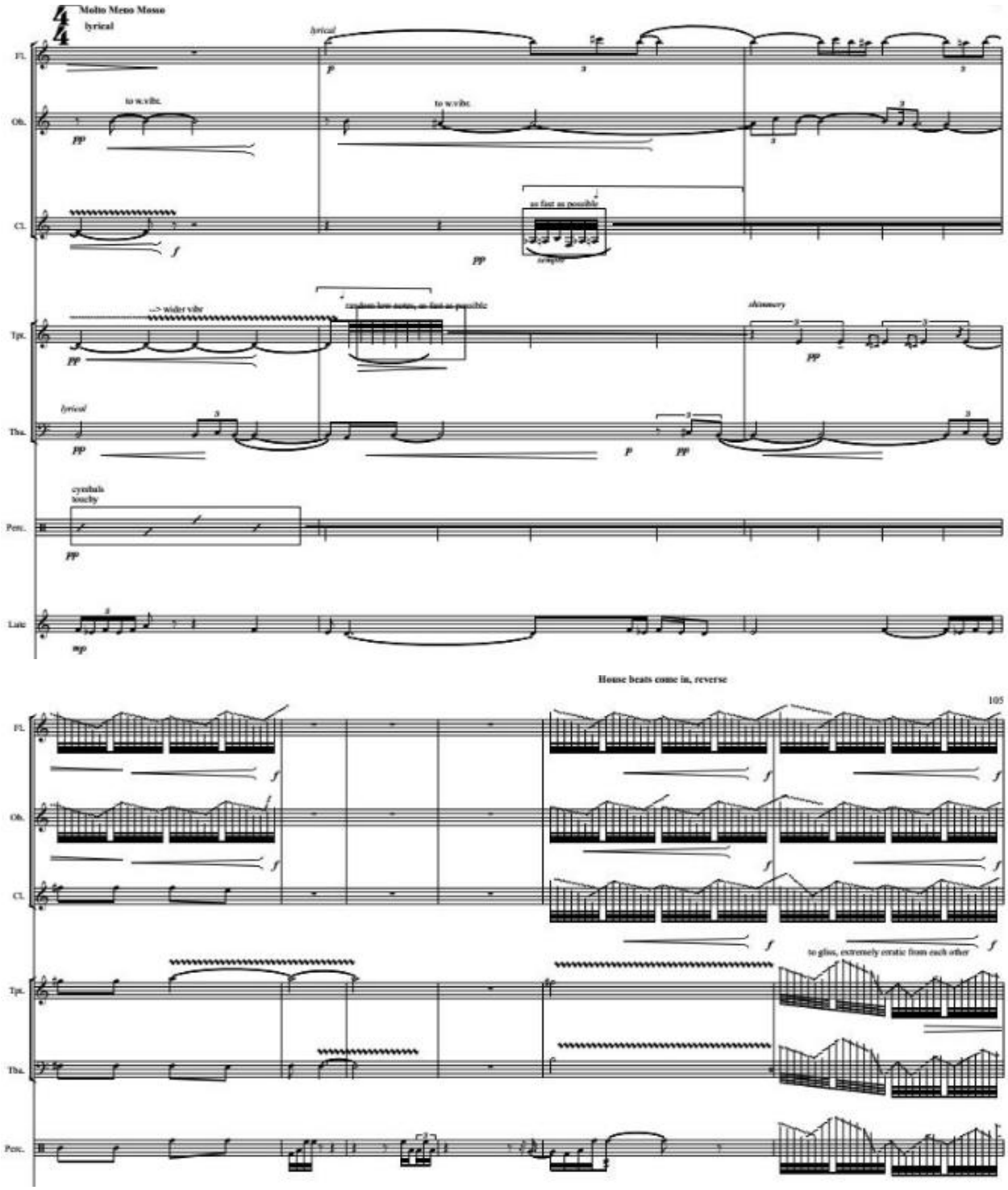
Пример 19. Эпизод «Перья колючие»

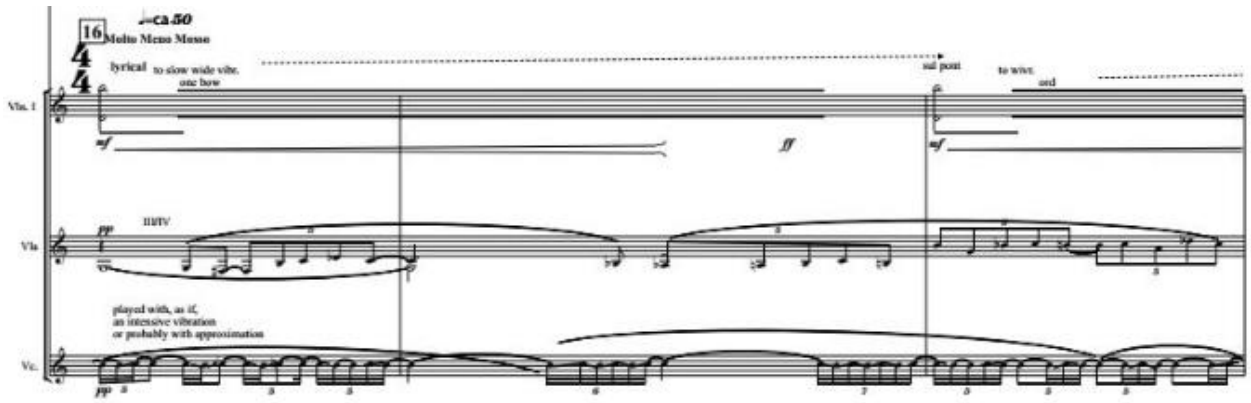


Оркестровая партия в четвертой сцене «Я была благословлена» в своем развитии движется от четкой метроритмики (в начале сцены инструменты звучат вместе, ощущается строгая пульсация, ритм близок маршевому) к алеаторической импровизации. У духовых появляются блоки произвольно повторяемых звуковых рядов, к ним присоединяется полиритмическая последовательность у струнных, вкупе образующие движущиеся полосы звуковых россыпей (см. Пример 20). Поначалу слегка простоватый и ограниченный в средствах выразительности, музыкальный материал становится все более сложным, мелодические линии голосов солистов, хора и инструменталистов переплетаются и запутываются, создавая такое впечатление, как будто происходящее – фантасмагория или плод больной фантазии. Благотворительный бал начинает походить на шабаш ведьм. С музыкальным материалом происходит трансформация подобно тому, как до неузнаваемости преобразовывался тематизм в «Фантастической симфонии» Берлиоза.

Пример 20. Фрагмент четвертой сцены

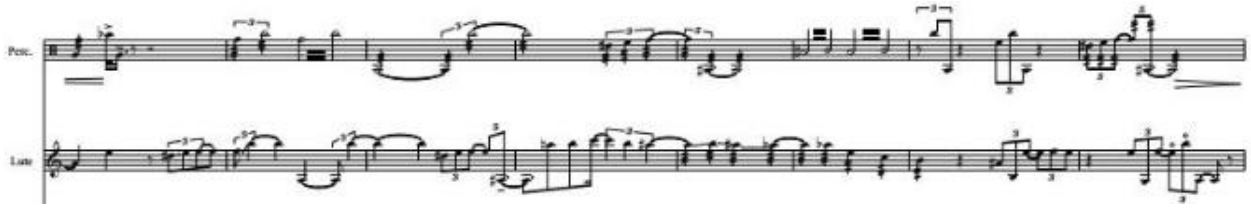


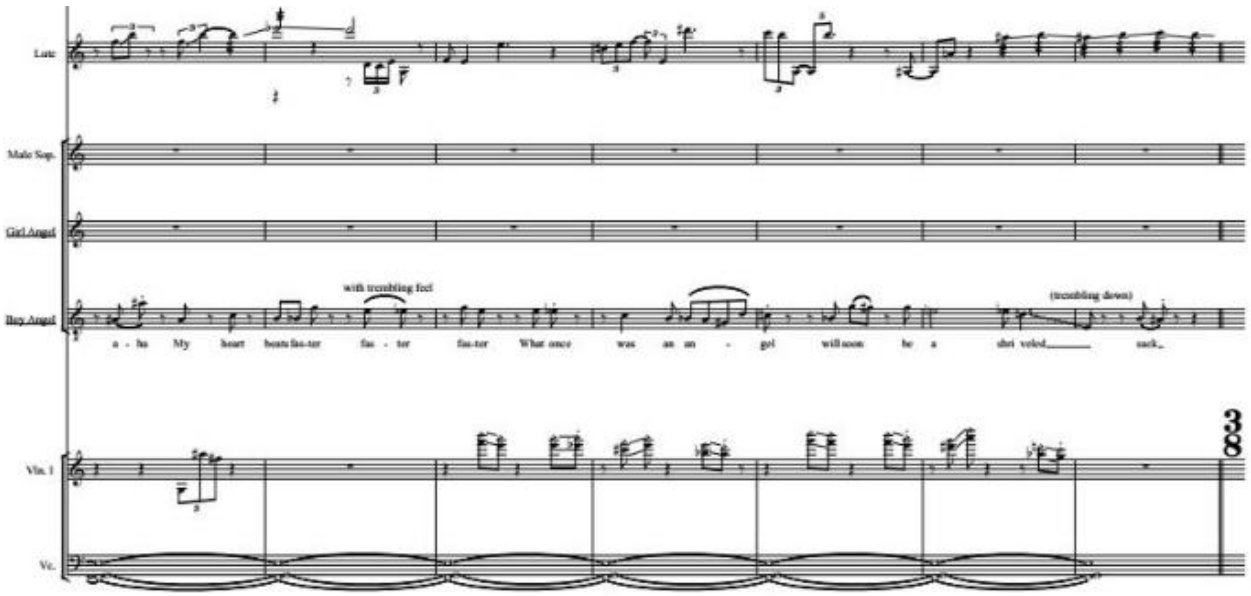

Molto Meno Mosso
lyrical
Fl.
Ob.
Cl.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Lute
to w.vibr.
as fast as possible
...> wider vibr
random low notes, as fast as possible
shimmery
cymbals
touchy
House beats come in, reverse
105
to gliss, extremely erratic from each other



В сцене в ванной ангел-мальчик поет арию в сопровождении лютни, духовых и струнных, которые используют необычные приемы и способы игры для выражения внутреннего состояния героев, у которых рваные раны не столько на теле, сколько в душе. Здесь характерные для всей партитуры Ду Юн скользящие вверх и вниз глиссандо, в том числе глиссандо флажолетов, frullato и разнообразные «дрожания» и «трепет» звуков, Вибрафон, лютня и струнные в высоком регистре (скрипки и альты) создают своим звучанием таинственно-мистический эффект: все, о чем мечтает ангел-мальчик, не воплотится в жизнь, а потому музыка ирреальна, фантасмагорична и в тот же момент вызывает болезненно-щемящее чувство (см. Пример 21). Непрерывно «плывущие» хроматические интонации и глиссандо, разнонаправленные скачки, трели и вибрато – все эти приемы призваны передать состояние рассеянного сознания и его отдаления от реальности.

Пример 21. Фрагмент сцены в ванной

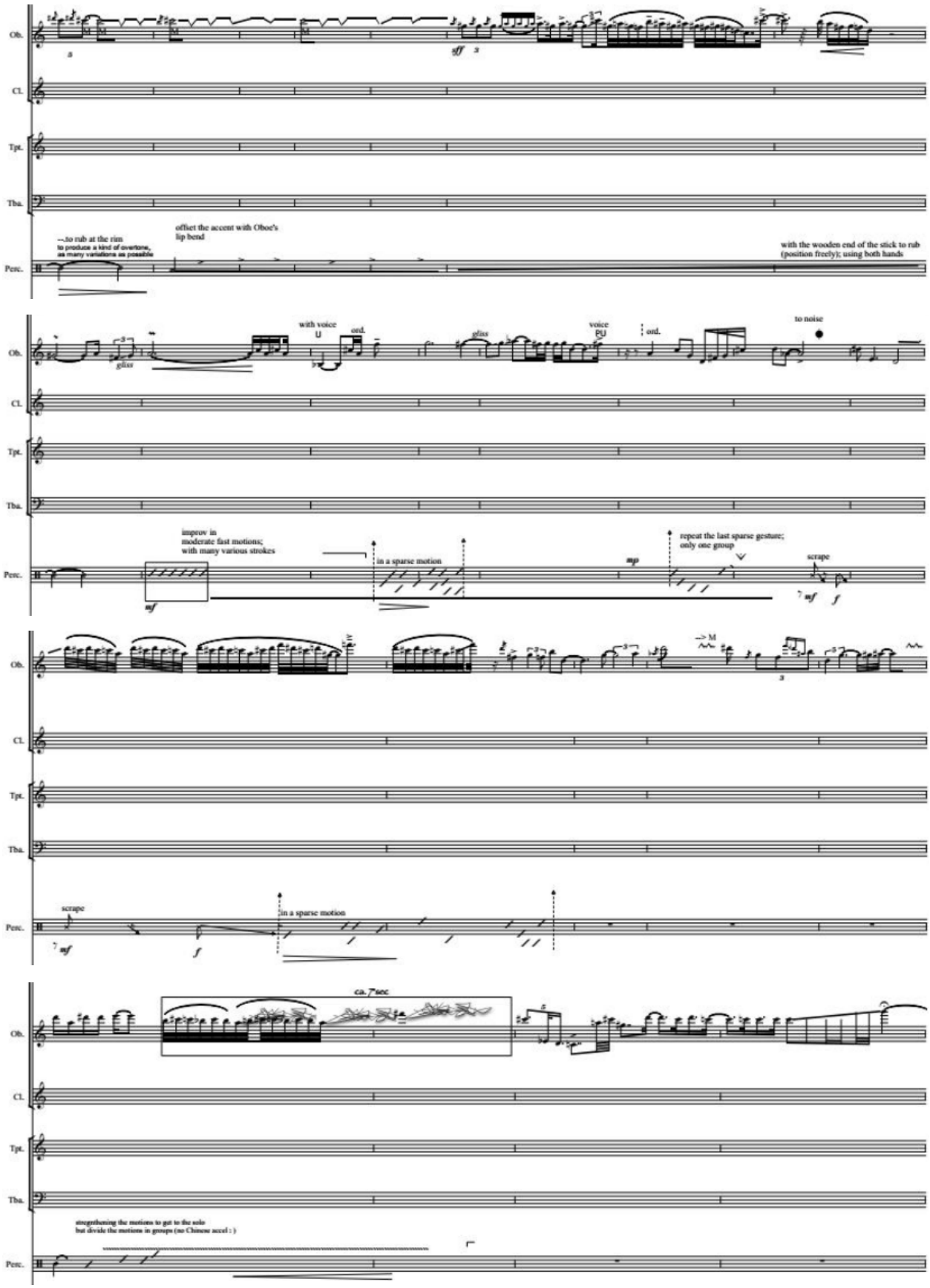




Благодаря включению в начальную и заключительную сцены эпизодов с участием телевизора структура оперы приобретает симметричные черты. Одновременно с инструментами в опере периодически звучит саундтрек, образуя полифонию стилей. Это не полистилистика в духе А. Шнитке, а скорее контрапункт пластов (средневековье – XXI век), оперных стилей (бельканто – Sprechstimme, актерская речь, джаз, рок, панк), видов музыки (массовая – академическая) и звуковых сред (живая – электронная) и др.

В сцене с клиентами, в эпизоде «Воспламенение» звучит потрясающее соло гобоя в сопровождении ударных, которое продолжает сцену удушения ангела-мальчика одной из клиенток. И соло гобоя, и последующий музыкальный материал насыщен алеаторическими фигурами, внеметрическими построениями, хаотическими фигурациями из разбросанных в разных направлениях тонов, свистящими, скрипящими звуками, сонорно-шумовыми элементами. В мелодических фразах гобоя часты «восточные» интонации и мелизматические фигуры, микрохроматические подъемы и спуски, «дрожащие» ноты и микрокластеры с намеренно резкими малосекундовыми трелями – все это призвано отразить «воспламенение» любовной страсти миссис К.Е. к телу мертвого ангела (см. Пример 22).

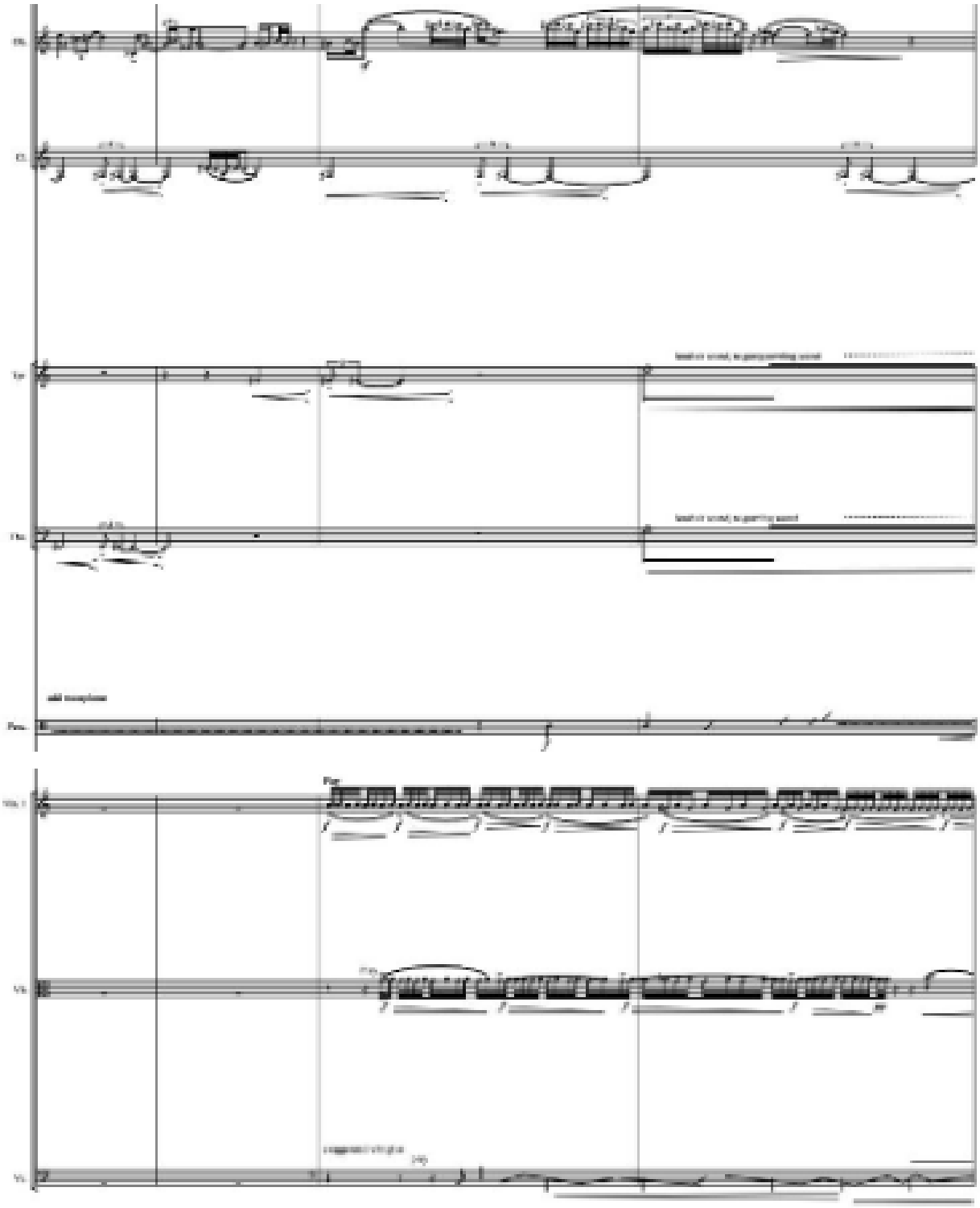
Пример 22. Фрагмент эпизода «Воспламенение»



Продолжает соло гобоя инструментальная интермедия, в которой все партии максимально разобщены и двигаются разнонаправленно и асинхронно. Мир рушится, то, что происходит (клиенты рассматривают ангелов, а одна из

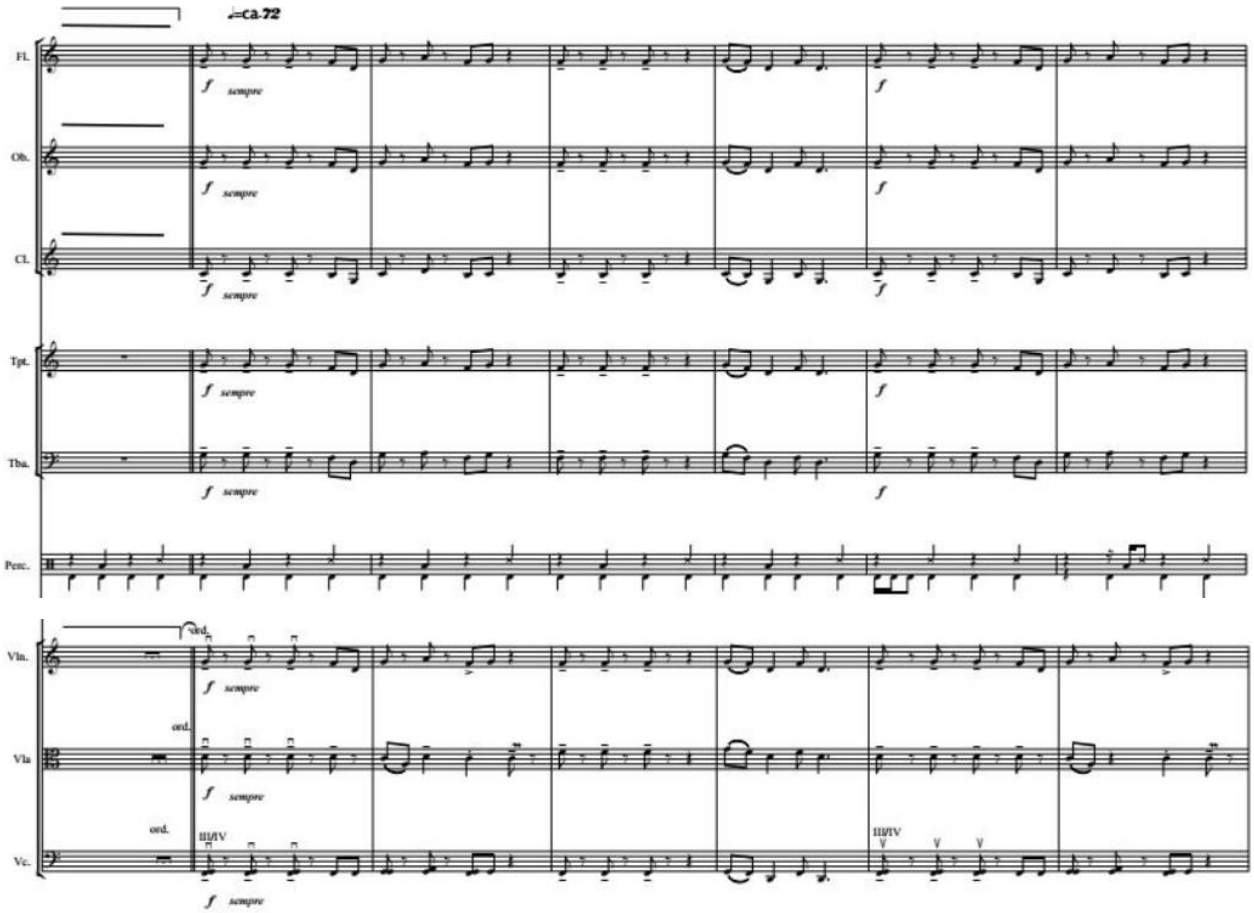
покупательниц душит ангела-мальчика), кажется, вышло за пределы мыслимой реальности и становится похожим на страшный сон… Госпожа К.Е. берет мертвого ангела на руки, начинает его обнимать, страстно целовать, кладет его руки на свою грудь. Один из клиентов заставляет ангела-девочку принять наркотик, накачивает ее таблетками (см. Пример 23).

Пример 23. Сцена с покупателями ангелов



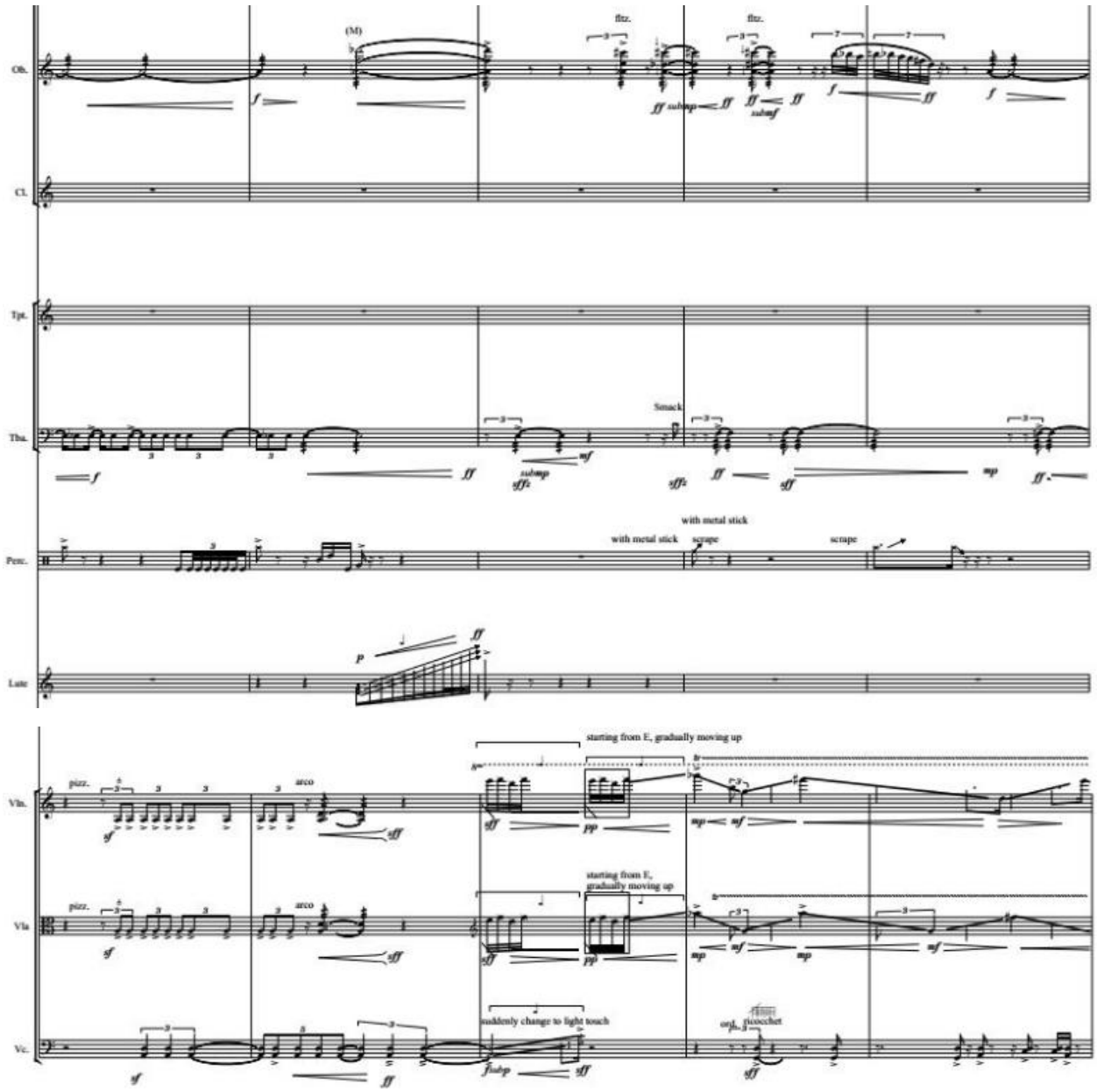
Инструментальный эпизод «Полностью съеденные» звучит удивительно тихо, едва слышно – так, как будто воспоминания от страшной сцены убийства и «пожирания» ангелов почти стерлись из памяти и теперь предстают, как фантом, призрак с неопределенными очертаниями. А сцена «Пощада» сопровождается жесткой и механизированной музыкой в исполнении ансамбля, периодически играющего невпопад. Эта музыка символизирует жестокую и всеразрушающую власть, которая привела к описываемым событиям (см. Пример 24):

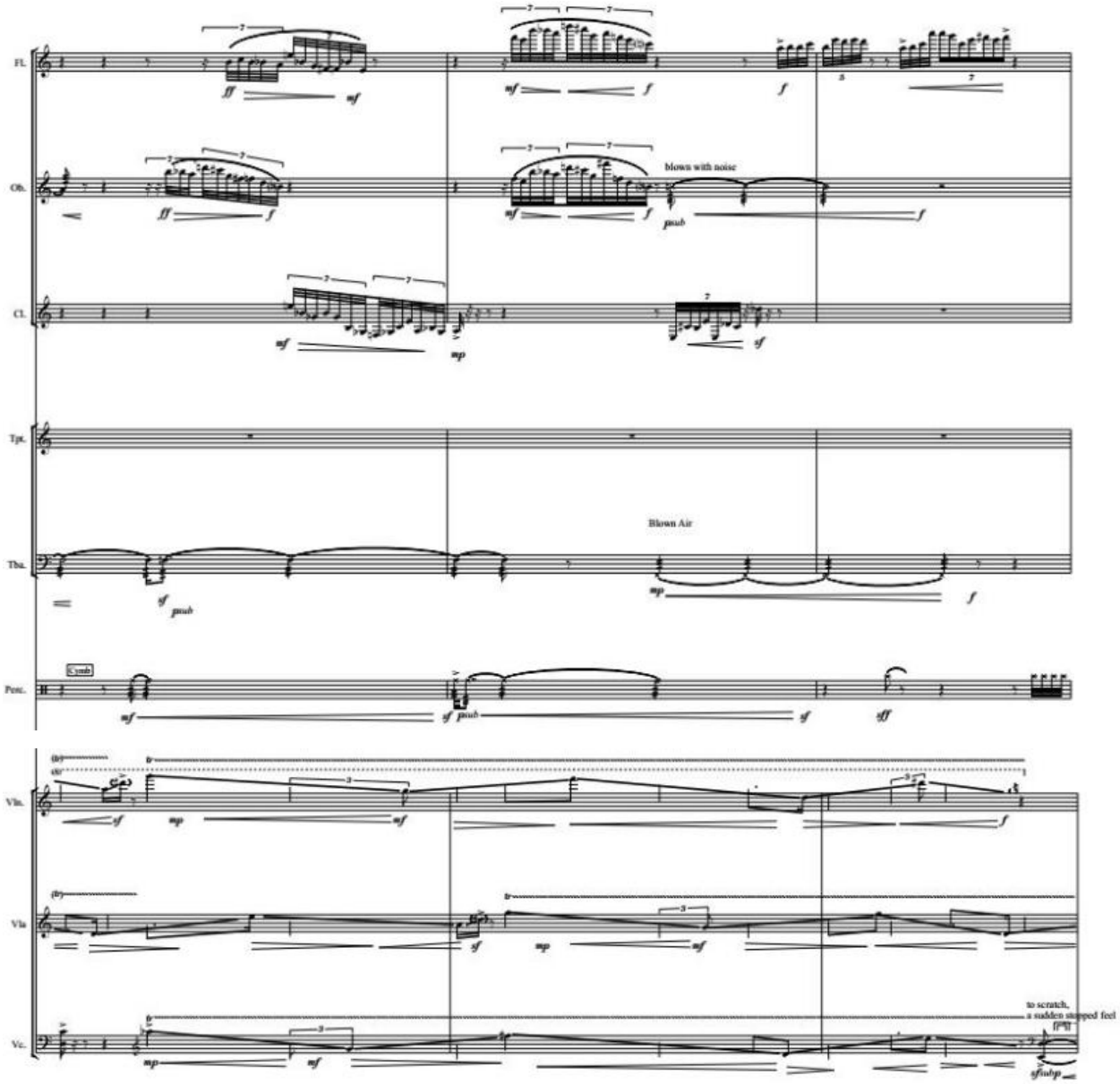
Пример 24. Сцена «Пощада»



Драматично звучит инструментальная интермедия «Беременность». Главная героиня осознает случившееся и опасность, которая грозит ее ребенку, отсюда – потоки летящих гобойных, лютневых, скрипичных фигураций, обрушивающихся на героиню и нагнетающих тревожную атмосферу. Ощущению хаоса способствует полиритмия и политематизм как ведущие средства выразительности в данной сцене (см. Пример 25):

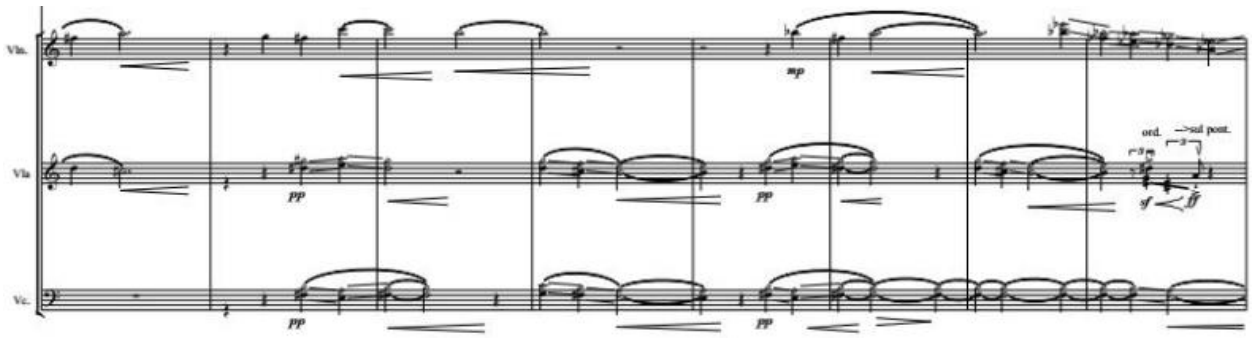
Пример 25. Фрагмент заключительной сцены

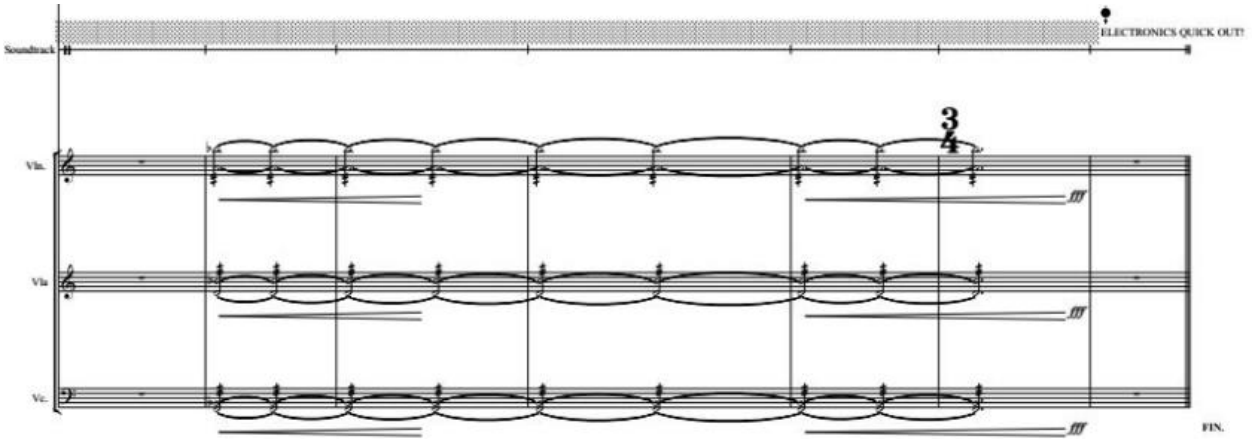

Ob.
Cl.
Tpt.
Tbn.
Perc.
Lute
Vln.
Vla
Vc.
flrz.
(M)
Smack
with metal stick
scrape
starting from E, gradually moving up
pizz.
arco
suddenly change to light touch
ord. ricocchet



Выразительны партии струнных и духовых в заключительной сцене оперы. В ней появляются не свойственные всей опере ходы I-VII#-III и I-VII#-VI ступеней в e-moll, малосекундовые, малотерцовые и секстовые интонации, флажолеты и покачивающиеся движения на полтона и тон вверх и вниз, словно успокаивающие все страсти героев, – что просветляет финал, очищает его от мрачных воспоминаний о произошедших событиях и освещает последние такты оперы лучом надежды на духовное перерождение героини (см. Пример 26).

Пример 26. Фрагмент заключительной сцены





Анализ партитуры оперы позволяет понять намерения автора использовать разные музыкальные стили и, порой, соединять их в контрапункте. Во-первых, григорианское пение символизирует мир чистоты, добродетели, святости и гармонии, олицетворением которого служат ангелы. Все эпизоды с участием ангелов сопровождаются ансамблевым или хоровым пением в старинном стиле. Современный вокально-инструментальный стиль, включая итальянскую веристскую оперу, модернизм, электронную музыку, авангардные техники (атональность, сонорику, алеаторику, полистилистику), мюзикл, кабаре, рок-оперу и панк-рок, характеризует мир людей с их жестокостью и греховностью, ужасающими поступками и их последствиями.

В опере «Кость ангела» раскрывается многогранная природа страха, террора, власти, ее получения и потери (страх семейной пары остаться без денег и благ, без власти и удовольствий, страх ангелов стать проданными в рабство и не вернуться в рай). Главные герои олицетворяют собой поиск человечности внутри себя. Они копаются в своих душах и проникают в самые дальние их уголки, находя там не только чудовищ, но и любящих супругу и

супруга, мать и отца. В душах героев происходит борьба между греховностью и добродетелью, которые символизируют соответственно люди и ангелы.

Таким образом, «Кость ангела» служит примером интернациональной оперы, соответствующей принципу мультикультурализма в музыке XXI века и отражающей общемировые тенденции авангардного и поставангардного искусства. Это скорее американская опера китайского композитора, чем китайская опера американского авангардиста, рассчитанная на почитателей экспериментальной музыки, не ищущих в ней этнических признаков: образы оперы и сюжет не связаны с Китаем, в произведении освещаются общемировые проблемы, объединяющие разные страны и культуры, а потому музыкальный язык интернационален по сути, без намеков на китайские традиции.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование жанрово-стилевых и музыкально-драматургических особенностей китайской оперы XXI века позволяет сделать выводы о перспективах дальнейшего развития жанра в Китае. Оперное искусство страны рубежа XX–XXI веков включает в себя элементы и тенденции, сложившиеся как в западной, так и в восточной культуре. Вследствие глобализации социально-культурных процессов в оперном искусстве не только Китая, но и других стран произошли столь значимые перемены, что следует говорить об активно текущем постоянном обновлении оперного жанра как художественной системы.

Сегодня более тридцати видов китайской оперы продолжают свое развитие и регулярно исполняются по всей стране. Особой исторической и художественной ценностью обладают такие традиционные виды, как пекинская опера (Пекин), худзюйская опера (Шанхай), циньцяньская, шаньсийская и кантонская оперы. Каждая из них обладает неповторимыми чертами, находящими отражение в современных оперных произведениях китайских композиторов. Кроме традиционных видов китайской национальной оперы сегодня в стране процветает современная китайская классическая опера – музыкально-театральная форма, наследующая западные, зачастую американские оперные традиции, весьма отличные от современных форм традиционной китайской оперы. В целом можно констатировать тот факт, что «на основе традиционной китайской музыкальной драмы (сицюй) выросло новое древо – современная китайская опера гэцзюй, которую отличает ориентация на европейский опыт» [45, с. 3].

Таким образом, в XX веке «многоликая» китайская опера, включая традиционные и классический виды, прошла путь, богатый событиями и жанрово-стилевыми переменами. Еще в 1940-х годах влияние европейских оперных традиций сказалось в первую очередь на композиционно-драматургическом уровне, но не коснулось тематики, образности и

интонационного материала опер, которые все еще были связаны с национальными видами опер (сицюй, кунцю, пекинская, худзюйская, циньцяньская, шаньсийская, кантонская и другие). Ныне ситуация кардинально изменилась.

Выделим черты современной китайской оперы, возникшие в конце XX – начале XXI веков под влиянием европейских традиций. Авторы таких произведений – Ма Кэ, Чжан Лу, Цзей Вей, Луо Цунсянь, Оуянь Цяньшу, Янь Минь и многие другие. В их сочинениях музыка сопровождает драматургическое развитие, основанное на классических сценариях, и воплощает содержательную составляющую спектакля, как в классической европейской опере. При этом таким операм присуща свойственная традиционным музыкально-театральным жанрам простота содержания, демократизм музыкального языка, национальная манера пения, большое значение слова и жеста.

В китайской современной опере также преобладают монологи и диалоги, а не сольные арии или дуэты, много хорового пения в разных жанрах, часто используются народно-песенные «хиты» разных времен, фольклорные напевы, оркестровое сопровождение уходит на второй план. Из традиционных черт сохранились мелодичные напевы общеизвестных песен, состоящие из нескольких куплетов, звучащие в четком темпоритме и зачастую сопровождаемые антифонными ответами хора. Популярная песня, известная каждому зрителю, сидящему в театре, служит средством объединения масс. Эта идея – единства китайского народа – ведущая в политике, социально-культурной жизни и искусстве Поднебесной второй половины XX века. Сохранило свое значение в современной китайской опере и музицирование на традиционных инструментах, которые сопровождают народное пение в свободном, среднеритмическом или быстроритмическом стилях, отличающихся музыкальным темпоритмом в зависимости от выражаемой эмоции или состояния героя. Традиционные признаки опера сохранила благодаря тому, что китайское искусство издавна следовало принципу

активного контакта и взаимодействия со зрителем, влияния на социально-культурную жизнь, удовлетворения эстетических потребностей масс.

Композиторы первой половины XX столетия в тогдашней социально-культурной ситуации естественно ориентировались на сохранение в опере фольклорного колорита, цитирование народных напевов, сюжетику, понятную простому малообразованному слушателю (зрителю).

В течение второй половины XX века китайская опера сблизилась по драматургическим приемам, характеру развития сюжета и отчасти музыкальному языку с европейскими образцами. В результате в современной китайской опере («Гроза и дождь», «Печальный рассвет», «Горе от смерти», «Сыма Цзянь», «Ставка на жизнь» и т.д.) проявились следующие особенности:

1. Взаимосвязь актерской игры и музыки (в традиционных видах драмы сценическое действие выходило на первый план, музыка же играла второстепенную роль).

2. Драматургически важные события воплощаются с помощью оригинальных средств музыкальной выразительности (в операх предыдущих эпох диалоги, в которых раскрывалась суть драмы, приостанавливали музыкальное развитие, а сама музыка по стилю и средствам выразительности была идентичной в разных сценах).

3. Использование разнообразных вокально- и инструментально-исполнительских техник, сообщающих музыке выразительность и придающих сценам индивидуальный звуковой облик (традиционные виды китайской драмы отличались региональными стилями пения и основывались на характерных, почти канонических напевах).

4. Гармоничное сочетание сольного или хорового пения и игры на музыкальных инструментах, обусловленное тематическим единством и использованием приема симфонического развития (в современных китайских операх нередки инструментальные интермеццо, помогающие ввести зрителя в действие, комментирующие события и выполняющие самостоятельную

смысловую нагрузку – характеризующие происходящее, объединяющие содержательную линию и др.).

5. Расширение арсенала средств выразительности вокально-хорового исполнения (в современной китайской опере, под влиянием русской хоровой и оперной школы, используется смешанный хор и партии сопрано, альта, меццо-сопрано, тенора, баритона и баса).

6. Обогащение оперы разнообразными вокально-инструментальными жанрами и исполнительскими стилями посредством адаптации характерных для западноевропейской оперы форм (речитатив, мелодекламация, ария, вокальный ансамбль, хор, Sprechstimme, Sprechgesang).

7. Создание целостной музыкально-драматургической структуры оперы за счет сквозного развертывания музыкального материала параллельно с экспозицией образов драматического плана в духе традиционного китайского театра..

Ныне представляется очевидным тот факт, что приципиаьные стилистические трансформации оперного жанра в современной китайской музыке не случайны, а являются следствием постоянных и всп усиливающихся контактов китайской и мировой композиторских школ и театральных культур. Свою роль в данном процессе играла и играет эстетика авангардизма в постмодернистском варианте. Её в целом позитивное воздействие на китайскую оперную культуру знаменует собой отказ от превалирования постепенно уходящего на второй план упрощенного соцреалистического решения оперно-драматургических замыслов. Оно характерно для нынешнего этапа эволюции китайской национальной композиторской школы, в рамках которой были созданы лучшие оперные сочинения китайских авторов XXI века.

Эти кардинальные изменения не означают, впрочем, отказа от применения в оперных опусах фольклорных элементов в виде региональных жанров тралиционной музыкальной драмы, цитирования народных напевов и инструментальных наигрышей, глубинной связи с фундаментальной ладовой

структурой китайского мелоса. Традиционный фундамент китайской музыки – её уникальная интонационная система сохраняется в любых оперно-драматургических ситуациях и стилистических поворотах, коими полны современные китайские спектакли. Причем парадоксальным образом прослеживается непротиворечивость феноменов национальной культуры и западного авангарда. Конфуцианская и даосская философские системы, как известно, входят в круг духовного обоснования авангардных поисков в литературе и искусстве, довольно органично контактируют с новейшими идеями. Так что устремленность китайских композиторов к авангардным «берегам» выглядит вполне закономерной и не противоречит национальной традиции.

В операх и музыкальных драмах китайских композиторов начала XXI века оперная структура и драматургия предстают в переосмыслении и современном претворении как результат освоения западноевропейской оперной культуры. Художественные образы, музыкальный язык, напевы и инструментальная игра в операх отчасти наследуют традиции национального музыкально-театрального искусства, отчасти демонстрируют признаки адаптации жанрово-стилевых норм европейской оперы, проникшей в Китай в XX столетии. Примерами тому служат известные оперы «Поэма о Мулань» Гуань Ся, «Бабочка» Сан Бо и «Долина Красной реки» Мэн Вэйдуна. В основу произведений положены старинные легенды, сказания, образы-символы китайской культуры и типажи пекинской оперы, а в драматургии и средствах музыкальной выразительности очевидны черты западноевропейской оперы.

Анализ опер «Поэма о Мулань», «Бабочка» и «Долина Красной реки» показывает, как национальные традиции предстают в претворении, переосмыслении с точки зрения современных музыкально-драматургических приемов и жанрово-стилевых особенностей. В воплощении музыкальных образов китайские композиторы широко пользуются арсеналом выразительных средств европейской оперы. При этом авторы сохраняют свою принадлежность коренным принципам национального искусства, поскольку

художественные образы, музыкальный язык, фольклорные напевы и инструментальная игра в рассмотренных операх тесно связаны с традиционными драматургическими элементами.

Авторская концепция самой известной из китайских опер нынешнего столетия – «Первого императора» Тань Дуня состоит в органичном соединении, сплаве контрастных музыкальных элементов. Музыкальный язык оперы – своего рода «многоголосный контрапункт» разных эпох, стилей, тенденций, принципов, культур и языков. В своей музыке композитор использует контрастные средства выразительности и элементы художественного языка именно для унификации музыкальной ткани и строгой организации целого. Так разнообразие элементов способствует единообразию стиля.

Таким образом, и в инструментовке, и в музыкальном языке, и в сценографии оперы «Первый император» Тань Дунь достигает столь искомого им мультикультурного синтеза. Н.С.Серегина назвала эту тенденцию соединения традиций «конвергенцией восточной и западной культур», ярким свидетельством которой и служит творчество Тань Дуня [41]. Характерные черты разных культур выявляются в его произведениях благодаря единому сплаву, которого намеренно достигает Тань Дунь. Проживая заграницей, композитор остается яркой фигурой современной китайской музыки и крупным представителем национальной композиторской школы благодаря явной творческой ориентации на культурные традиции своего народа и концептуальному и многостороннему подходу к их развитию на основе современных композиторских технологий.

«Первый император» по своему замыслу обещал быть и стал захватывающим событием в области современной китайской музыки, обратил внимание мировой общественности на достижения китайских композиторов XXI века и при этом начисто лишен поверхностного ориентализма и внешней восточной экзотичности. Благодаря сценическому великолепию и зрелищности, разнообразию вокальных стилей, равновесию музыки и

драматического действия, мультикультурной основе звукового материала опера «Первый император» отражает ведущие тенденции современной академической музыки – процесс глобализации и межкультурной коммуникации, синтез традиций и инноваций в области техник письма и средств выразительности, единый стилевой сплав, характерный для музыкального языка.

Погрузившись в авангардную мультикультуру США, Тань Дунь сумел сохранить свою преданность ценностям национальной китайской культуры и индивидуальный композиторский облик. Именно в опере ему удалось органично соединить черты национальной музыкальной драмы, традиции инструментального музицирования и новации экспериментального авангарда.

Известная своей стилевой оригинальностью и непоколебимой приверженностью современной музыке, Ду Юн искала в своих опусах компромисс между национальными традициями китайской оперы и авангардными тенденциями западной музыки конца XX – начала XXI века. Ду Юн создает оперы, отражающие мультикультурную парадигму XXI века и концепцию тотального жанрово-стилевого синтеза современного искусства, в период расцвета китайского авангарда и выхода композиторов Поднебесной на мировую музыкальную сцену. Мультикультурализм выражается в сочетании разных национальных традиций, жанрово-стилевой синтез подразумевает взаимопроникновение и сближение черт разных видов, жанров и стилей искусства. Типичные оперные формы автор наполнял не только новым содержанием, но и художественными образами, звучанием, видами искусства и энергией современного века.

Камерная опера Ду Юн «Кость ангела» – произведение нового оперного театра, основанное на истории о злоключениях двух ангелов, которые спустились с небес на землю, а затем были порабощены и погублены людьми. Ду Юн привлек «универсальный» сюжет, который может быть воплощен в таком «высоком» жанре, как опера, и при этом представлен в любой стране мира. Отсюда и «универсальный» стиль музыки. В опере нашел отражение

«всеядный» вкус и драматический талант Ду Юн: «Кость ангела» объединяет в себе жанрово-стилевые черты лирико-трагедийной оперы, кабаре, рок-оперы, мюзикла, ренессансной полифонии, модернизма, панк-рока и электронной музыки конца XX века. В «Кости ангела» канонические черты жанра скрыты за чертами психологической драмы и фильмов-ужасов с элементами магического реализма.

Такой синтез был необходим для воплощения международной и актуальной темы торговли детьми и рабства. В музыке отражен принцип тотального синтеза, характерный для искусства начала XXI века: в партитуре обнаруживаются стилевые признаки ренессансной полифонии, итальянской веристской оперы, модернизма, авангардных техник (атональности, сонорики, алеаторики, полистилистики), электронной музыки конца XX века, мюзикла, рок-оперы, панк-рока и кабаре. «Кость ангела» служит примером интернациональной оперы, соответствующей принципу мультикультурализма в музыке XXI века и отражающей общемировые тенденции авангардного и поставангардного искусства. Это скорее американская опера китайского композитора, чем китайская опера американского авангардиста, рассчитанная на почитателей экспериментальной музыки, не ищущих в ней этнических признаков. Образы оперы и сюжет не связаны с Китаем, в произведении освещаются общемировые проблемы, объединяющие разные страны и культуры, а потому музыкальный язык интернационален, по сути, без намеков на китайские традиции.

Пойдя по пути освоения композиторами высших достижений музыкально-театрального искусства, китайская опера ныне развивается самостоятельно и обнаруживает многовекторные направления дальнейшего исторического пути. Перечислим их:

1. Развитие и обогащение региональных видов национальной музыкальной драмы (сицюй, куньцюй, пекинская, худзюйская, циньцяньская, шаньсийская, кантонская и другие вплоть до современной классической);

2. Претворение (цитирование, стилизация, адаптация, творческая переработка, аллюзия) фольклорного материала и передача ценностей национальной культуры;

3. Использование сценических, драматургических, композиционных и выразительных возможностей западноевропейской оперы в условиях национальной музыкальной стилистики;

4. Отражение общемировых, мультикультурных тенденций в современной опере Китая как страны с богатым культурным наследием, прочно взошедшей на мировую музыкальную сцену;

5. Эволюция оперы в авангардном направлении на основе современного музыкального языка и техник композиции (алеаторика, сонорика, минимализм, электроника и др.);

6. Расширение спектра жанровых решений оперы: кроме исторической, легендарной, сказочной, социально-политической и героической тематики, позволяющей воплотить в музыке многогранный образ народа и родной страны, китайская опера заметно разнообразила тематику сюжетов и успешно освоила музыкально-драматургические принципы реалистической, большой, камерной, народной и комической оперы, историко-эпической и лирико-психологической драмы, трагедии и мюзикла;

7. Трансформация режиссерско-постановочной части оперного спектакля, решительный поворот в сторону новейших достижений современного музыкального театра.

Онтологические основания китайской оперы XXI века открывают широкие перспективыы для ее дальнейшего роста. Не теряя национальной опоры, она, несомненно, и в будущем продолжит искать и находить новые пути диалога с мировой оперной культурой. Притом диалектика диалога ведет к активизации взаимных контактов, в ходе которых зарубежные музыканты в процессе мультикультурного взаимообогащения ощущают на себе ответное воздействие оперного искусства Поднебесной. Творческий поиск продолжается, а значит, множатся векторы и направления дальнейшего

развития оперного искусства страны с богатейшей историей существования данного жанра.

Список литературы

Литература на русском языке:

1. Алябьева, А. Г., Яо, Дин. Китайская опера провинции Хэнань: проблемы анализа / А. Г. Алябьева, Яо Дин // Южно-Российский музыкальный альманах. — 2020. — № 2 (39). — С. 104—111. — ISSN 2076-4766. — Текст: непосредственный.

2. Будаева, Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Туяна Баторовна Будаева ; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва, 2011. — 253 с. — Текст: непосредственный.

3. Ван, Дон Мэй. Великий шелковый путь в истории китайской музыкой музыкальной культуры: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Дон Мэй Ван; Российский институт истории искусств. — Санкт-Петербург, 2004. – 154 с. — Текст: непосредственный.

4. Ван, Кэсинь. Влияние bel canto на развитие современного оперного искусства в Китае / Кэсинь Ван // Культурология, искусствоведение и филология: от теории к практике. Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. — Чебоксары: Чувашский государственный институт культуры и искусств, 2021. — С. 89—93. — DOI 10.31483/r-98545. — Текст: непосредственный.

5. Ван, Мяо. Стилевой плюрализм в китайской опере XXI века на военную тему / Мяо Ван // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология : сборник статей по материалам XXVII международной научно-практической конференции / Под редакцией Н. А. Лебедевой. — № 6 (27). — Москва: Международный центр науки и образования, 2019. — С. 5—10. — ISSN 2542-1271. — Текст: непосредственный.

6. Ван, Сюань. Развитие оперного жанра в Китае в XX веке / Сюань Ван // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология: сборник статей по материалам XLVIII международной научно-практической конференции / Под редакцией Н. А. Лебедевой. — № 5 (48). — Москва: Международный центр науки и образования, 2021. — С. 42—45. — ISSN 2542-1271. — Текст: непосредственный.

7. Ван, Цюн. Национально-культурные типы вокально-исполнительского искусства (на материале сравнения пекинской музыкальной драмы и европейской оперы) / Цюн Ван // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. — 2008. — № 51. — С. 28—31. — ISSN 1992-6464. — Текст: непосредственный.

8. Ван, Цюн. Национально-культурные традиции в вокально-сценическом искусстве: на примере пекинской музыкальной драмы и русского оперного театра: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : специальность 24.00.01 «Теория и история культуры» / Цюн Ван ; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2008. — 235 с. — Текст: непосредственный.

9. Дай, Юй. Элементы традиционной культуры в Новой китайской музыке «периода открытости»: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Юй Дай ; Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. — Нижний Новгород, 2017. — 238 с. — Текст: непосредственный.

10. Дубровская, М. Ю. формирование японской композиторской школы и творческая деятельность Ямады Косаку: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Марина Юзефовна Дубровская ; Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки. — Новосибирск, 2005. — 770 с. — Текст: непосредственный.

11. Жигалкин, Ю. Н. «Первый император». Блестящий провал оперы Тань Дуня, Нью-Йорк // Радио Свобода. — URL:

http://www.belcanto.ru/070108.html (дата обращения 15.12.2022). — Текст : электронный.

12. Жуань, Юнчэнь. Пекинская опера как синтетическое сценическое действо: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : специальность 17.00.01 «Театральное искусство» / Юнчэнь Жуань ; Российский университет театрального искусства. — Москва, 2013. — 177 с. — Текст: непосредственный.

13. Жэнь, Шуай. Китайская «образцовая революционная опера»: жанрово-стилевые особенности: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Шуай Жэнь ; Российский институт истории искусств. — Санкт-Петербург, 2019. — 240 с. — Текст: непосредственный.

14. История современной музыки: музыкальная культура США XX века учебник для среднего профессионального образования / М. В. Переверзева [и др.] ; ответственные редакторы М. В. Переверзева ; под редакцией С. Ю. Сигида, М. А. Сапонова. — 2-е издание. — Москва : Юрайт, 2023. — 540 с. — ISBN 978-5-534-11557-4. — Текст: непосредственный.

15. Кириллина, Л. В. Драма – Опера – Роман / Л. В. Кириллина // Музыкальная академия. — 1997. — № 3. — С. 3—15. — ISSN 0869-4516. — Текст: непосредственный.

16. Кисеева, Е. В. Некоторые драматургические и композиционные особенности ранних опер Ф. Гласса / Е. В. Кисеева // Проблемы музыкальной науки. — 2018. — № 3. — С. 58—64. — ISSN 2782-3601. — Текст: непосредственный.

17. Кисеева, Е. В., Кисеев, В. Ю. Специфика работы с текстами в ранних операх Таня Дуня. К проблеме обновления оперного жанра в творчестве американских композиторов на рубеже XX–XXI веков / В. Ю. Кисеев, Е. В. Кисеева // Проблемы музыкальной науки. — 2019. — № 4 (37). — С. 111—119. — ISSN 1997-9854. — Текст: непосредственный.

18. Кнабе, Г. С. Русская античность: Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России: Программа-конспект лекций курса / Г. С. Кнабе. — Москва: РГГУ, 1999. — 238 с. — ISBN 5-7281-0150-X. — Текст: непосредственный.

19. Коломиец, Г. Г. Коррелят национального и транснационального в искусстве как детерминанта глобализирующегося мира / Г. Г. Коломиец // Современные глобальные вызовы и национальные интересы: сборник статей по материалам XV Международных Лихачевских научных чтений «Современные глобальные вызовы и национальные интересы» / научное редактирование: А. С. Запесоцкий, А. П. Марков, Е. А. Кайсаров, Е. Ф. Чеберко, Р. А. Ромашов, Г. М. Бирженюк, А. Н. Бузулукский. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2015. — С. 329—331. — ISBN 978-5-7621-0836-2. — Текст: непосредственный.

20. Коломиец, Г. Г. Некоторые вопросы философской мысли о музыке в Древнем Китае: статус и назначение в антропо-социальном аспекте / Г. Г. Коломиец // Вестник Оренбургского государственного университета. — 2009. — № 7 (101). — С. 181—187. — ISSN: 1814-6457. — Текст: непосредственный.

21. Конен, В. Д. Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Конен, В. Д. Этюды о зарубежной музыке: сборник статей / В. Д. Конен. — 2-е издание, дополненное. — Москва: Музыка, 1975. — С. 368—426. — Текст: непосредственный.

22. Кравцова, М. Е. История культуры Китая: учебное пособие для студентов вузов по специальности «Культурология» / М. Е. Кравцова. — 3-е издание, исправленное и дополненное. — Санкт-Петербург: Лань, 2003. — 405 с. — ISBN 5-8114-0063-2. — Текст: непосредственный.

23. Ли, Липин. История формирования, состояние и перспективы развития европейской оперы в Китае / Липин Ли // Искусство и образование. — 2021. — № 1 (129). — С. 28—35. — ISSN: 2072-0432. — Текст: непосредственный.

24. Ли, Цзяньфу. Китайская национальная опера байцзюй в культуре народности бай. диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Цзяньфу Ли ; Росийская академия музыки им. Гнесиных. — Москва, 2018. — 254 с. — Текст: непосредственный.

25. Лин Чао. Роль танца и пантомимы в музыкальной композиции пекинской оперы: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство»; 17.00.01 «Театральное искусство» / Чао Лии ; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург, 2001. — 24 с. — Текст: непосредственный.

26. Ли, Юбин. Пекинская опера. Шанхайская и кантонская оперы: Жанровые характеристики и особенности / Юбин Ли // Искусство, педагогика, культура: сборник научных и научно-методических статей / Рецензенты: П. В. Кириченко, Л. В. Пепеляева. — Выпуск 5. — Санкт-Петербург: Издательство «НИЦ АРТ», 2022. — С. 63—69. — ISBN: 978-5-907615-34-2. — Текст: непосредственный.

27. Лысенко, В. Г. Опыт введения в буддизм. Ранняя буддийская философия: учебное пособие для студентов вузов / В. Г. Лысенко. — Москва: Наука, 1994. — 562 с. — ISBN 5-02-013517-8. — Текст: непосредственный.

28. Лю, Ле. Опера «Первый император» Тан Дуна в контексте взаимодействия западных и восточных музыкальных традиций / Ле Лю // Европейский журнал искусствоведения и культурологии. — 2021. — № 1. — С. 85—90. — ISSN 2310-5666. — Текст: непосредственный.

29. Лю, Лянь. Китайская современная опера в контексте влияния европейских традиций / Лянь Лю // Вестник Томского государственного университета (Культурология и искусствоведение). — 2013. — № 3 (11). — С. 25—33. — ISSN 2222-0836. — Текст: непосредственный.

30. Лю, Цзинь. «Мужской дань» в пекинской опере / Цзинь Лю // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.

И. Герцена. — 2009. — № 103. — С. 183—189. — ISSN 1992-6464. — Текст: непосредственный.

31. Лю, Цзинь. Китайская национальная опера: 1920–1980 годы / Цзинь Лю // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. — 2009. — № 117. — С. 277—285. — ISSN 1992-6464. — Текст: непосредственный.

32. Лю, Чжань. Истоки и особенности китайской оперы / Чжань Лю // Человек, психология, экономика, право, управление: проблемы и перспективы: сборник статей по материалам XIV международной научной конференции / Под редакцией В. В. Гедранович. — Минск: Минский институт управления, 2011. — С. 287—288. — Текст: непосредственный.

33. Медведева, Ю. П. Сюжетная организация оперы: учебно-методическое пособие / Ю. П. Медведева. — Нижний Новгород: ННГК им. М.И. Глинки, 2012. — 43 с. — Текст: непосредственный.

34. Михайлов, Дж. К. К вопросу изучения музыкальных культур Азии и Африки / Дж. К. Михайлов // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки: сборник статей / Ташкентская государственная консерватория им. М. Ашрафи; ответственные редакторы З. В. Хакназаров, Л. И. Красуцкая. — Ташкент: Фан, 1983. — С. 40—42. — Текст: непосредственный.

35. Мория, Р. Взаимопроникновение двух музыкальных культур в XX – начале XXI вв. Япония – Россия: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Р. Мория ; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва, 2010. — 33 с. — Текст: непосредственный.

36. Морковская Л. Маски пекинской оперы / Л. Морковская // Вокруг света: Ежемесячный научно-популярный журнал. — 2006. — № 8 (2791). — С. 32—46. — Текст: непосредственный.

37. Морозов, В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники: учебно-методологическое издание для вокалистов / В. П. Морозов ; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Институт психологии РАН, Центр «Искусство и Наука». — 2-е издание, исправленное и дополненное. — Москва: Московская государственная консерватория, 2008. — 592 с. — ISBN 978-5-89598-218-1. — Текст: непосредственный.

38. Никитенко, О. Б., Сюй, Цзянь. Пекинская опера как жанровая парадигма китайского национального театра / О. Б. Никитенко, Цзянь Сюй // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2018. — № 1 (47). — С. 48—51. — ISSN: 2220-1769. — Текст: непосредственный.

39. Переверзева, М. В. Техника коллажа в творчестве Джона Кейджа / М. В. Переверзева // Временник Зубовского института. — 2018. — № 4 (23). — С. 33—43. — ISSN 2221-8130. — Текст: непосредственный.

40. Пэн, Чэн. Ладовая система китайской музыки и её претворение в творчестве композиторов XX века: диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Чэн Пэн ; Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. — Нижний Новгород, 2011. — 301 с. — Текст: непосредственный.

41. Серегина, Н. С. «Глобальная опера» Тань Дуня «Первый император» и протоязыки мировой культуры / Н. С. Серегина // Искусство, дизайн и современное образование: сборник статей по материалам международной научно-практической конференции «Искусство, дизайн и современное образование» / Редакторы: А. Н. Якупов, Е. Н. Благирева, Г. У. Лукина, А. А. Волкова ; ответственный редактор: Т. В. Соловьева. — Москва: Научная библиотека, 2015. — С. 208—216. — ISBN 978-5-906660-80-0. — Текст: непосредственный.

42. Серова, С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI–XVII вв.) / С. А. Серова; АН СССР, Институт востоковедения.

— Москва: Наука, 1990. — 278 с. — ISBN 5-02-016539-5. — Текст: непосредственный.

43. Стульникова, Э. Ф. Модернизация традиционной китайской оперы в рамках подготовки к «культурной революции» / Э. Ф. Стульникова // European Social Science Journal. — 2014. — № 6-2 (45). — С. 431—433. — ISSN 2079-5513. — Текст: непосредственный.

44. Сунь, Лу. Жанровый полифонизм современной китайской оперы / Лу Сунь // Научные исследования: от теории к практике. — 2015. — № 3 (4). — С. 48—51. — ISSN 2413-3957. — Текст: непосредственный.

45. Сунь, Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Лу Сунь ; Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. — Ростов-на-Дону, 2016. — 29 с. — Текст: непосредственный.

46. Сунь, Цзюань. Китайский музыкальный театр новой эпохи: основные тенденции развития современной оперы во второй половине XX столетия / Цзюань Сунь // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. — 2010. — № 1 (13). — С. 62—67. — ISSN: 1992-1489. — Текст: непосредственный.

47. Сюй, Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Бо Сюй ; Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. — Ростов-на-Дону, 2011. — 24 с.

48. Тань, Дунь. Интервью о проекте «Симфонический оркестр You Tube». — URL: http://www.youtube.com/watch?v=RzS51n6P6ak (дата обращения 25.01.2023). — Текст : электронный.

49. Танч, Дж. Традиционная и современная музыка в Турции / Дж. Танч // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность: сборник статей по материалам II международного

музыковедческого симпозиума в Самарканде / составитель Д. А. Рашидова, Т. Б. Гафурбеков. — Москва: Советский композитор, 1987. — С. 262—268. — Текст: непосредственный.

50. Тихонова, Т. В. Диалог Восток-Запад в творчестве европейских композиторов первой четверти XX века: Музыкально-театральные модели: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Татьяна Васильевна Тихонова ; Российская академия музыки им. Гнесиных. — Москва, 2003. — 240 с. — Текст: непосредственный.

51. Турсунов, А. Т. Некоторые теоретические проблемы взаимодействия культур и цивилизаций / А. Т. Турсунов // Народы Азии и Африки. — 1988. — № 5. — С. 22—26. — Текст: непосредственный.

52. У, Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Ген-Ир У. — Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2011. — 541 с. — ISBN 978-5-8114-1066-8. — Текст: непосредственный.

53. У, Ген-Ир. Традиционная музыка дальнего Востока: Китай, Корея, Япония / Ген-Ир У. — Санкт-Петербург: РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. — 342 с. — ISBN 5-8064-0917-1. — Текст: непосредственный.

54. У, Лиян. Характеристики оперного искусства в современном Китае / Лиян У // Искусство. Педагогика. Культура: сборник научных и научно-методических статей по материалам VII международной научно-практической конференции «Искусство. Педагогика. Культура» / рецензенты: С. В. Горобец, П. В. Кириченко. — Выпуск 3. — Санкт-Петербург: КультИнформПресс, 2020. — С. 212—215. — ISBN: 978-5-8392-0863-6. — Текст: непосредственный.

55. У, На. Фортепианная музыка Дин Шандэ: сопряжение китайской национальной традиции с современными приёмами европейского письма: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / На У ;

Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург, 2009. — 23 с. — Текст: непосредственный.

56. У, Цзинь. Китайская традиционная национальная опера / Цзинь У // Интерактивная наука (Культурология и искусствоведение). — 2018. — № 8(30). — С. 16—17. — ISSN 2414-9411. — DOI: 10.21661/r-472985. — Текст: непосредственный.

57. Харитонова, О. С. Традиционный китайский театр (Пекинская опера): культурологический анализ / О. С. Харитонова // Современная культурология: проблемы и перспективы: сборник статей молодых ученых / редакторы: Е. В. Листвина, Н. П. Лысикова. — Выпуск 5. — Саратов: Саратовский источник, 2019. — С. 122—127. — ISBN: 978-5-91879-938-3. — Текст: непосредственный.

58. Хо, Сяоцэнь. Эволюционирование китайской оперы и ее противопоставление западной оперной традиции // Музыка и время. — 2020. — № 12. — С. 43—46. — ISSN: 2072-9960. — Текст: непосредственный.

59. Холопова, В. Н. Китайский авангард: от Сан Туна до Тан Дуна / В. Н. Холопова // М. Е. Тараканов: Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи: сборник статей по материалам конференции «Фоносфера-человек-сообщество» / Ответственный редактор, редактор-составитель Е. М. Тараканова. — Москва ; Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. — С. 243—251. — ISBN 5-89329-550-1. — Текст: непосредственный.

60. Холопова, В. Н. Оперные формы / В. Н. Холопова // Формы музыкальных произведений: учебное пособие / В. Н. Холопова. — 2-е издание, исправленное. — Санкт-Петербург: Лань, 2001. — С. 272—288. — ISBN 5-8114-0392-5. — Текст: непосредственный.

61. Хоу, Цзянь. Художественный мир китайской народной оперы: монография / Цзянь Хоу ; научный редактор В. Г. Антонюк. — Луцк: Твердиня, 2010. — 98 с. — ISBN 6-17-517051-9. — Текст: непосредственный.

62. Хуан, Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы: автореферат

диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Пин Хуан ; РГПУ им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2008. — 20 с. — Текст: непосредственный.

63. Цзинь, Цзэфэнь. Практическое воплощение «кросскультурной китайской оперы» в современном театральном искусстве на примере оперы «Башня разбитого сердца» / Цзэфэнь Цзинь // Научный аспект. — 2020. — Том 7. — № 3. — С. 922—928. — ISSN 2226-5694. — Текст: непосредственный.

64. Цзо, Чженьгуань. Музыкальная жизнь русской эмиграции в Шанхае / Чженьгуань Цзо // Музыкальная академия. — 2000. — № 2. — С. 158—164. — ISSN 0869-4516. — Текст: непосредственный.

65. Чжан, Личжэнь. «Седая девушка» – первая китайская национальная опера // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. — 2008. — № 80. — С. 361—365. — ISSN: 1992-6464. — Текст: непосредственный.

66. Чжан, Личжэнь. Современная китайская опера (история и перспективы развития): диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Личжэнь Чжан ; Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург, 2010. — 149 с. — Текст: непосредственный.

67. Чжао, Мэн. Процесс развития китайской оперы / Мэн Чжао // Университетский научный журнал. — 2017. — № 29. — С. 160—165. — ISSN 2222-5064. — Текст: непосредственный.

68. Чжэн, Синци. Многогранное искусство традиционной китайской оперы / Синци Чжэн // Культуры. Диалог народов мира (Древняя и современная культура Китая). — 1984. — № 4. — С. 88—97. — ISSN 0304-078X. — Текст: непосредственный.

69. Чжэн, Цзун. «Кость ангела» Ду Юн как образец кросскультурной китайской оперы / Цзун Чжэн // Университетский научный журнал. — 2021. — № 63. — С. 220—228. — ISSN 2222-5064. — Текст: непосредственный.

70. Чжэн, Цзун. Традиции и инновации в китайской опере XXI века. Актуальные проблемы высшего музыкального образования / Цзун Чжэн. — 2021. — № 3. — С. 61—67. — ISSN 2220-1769. — Текст: непосредственный.

71. Чжэн, Цзун. Оперы Тан Дуна как отражение философии творчества китайского композитора / Цзун Чжэн // Университетский научный журнал. — 2021. — № 64. — С. 44—51. — ISSN 2222-5064. — Текст: непосредственный.

72. Чжэн, Цзун. Стилевые ориентиры современной китайской оперы / Цзун Чжэн // Человек, социум, общество. — 2023. — № 11. — С. 27—31. — ISSN 2713-1025. — Текст: непосредственный.

73. Чжу, Линьцзи. Художественные характеристики и история развития современной китайской оперы «новой волны» / Линьцзи Чжу // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2018. — № 45/1. — С. 66—72. — ISSN 2078-1768. — Текст: непосредственный.

74. Чжу, Линьцзи. Черты постмодернизма в либретто китайской камерной оперы «Прощание с Кембриджем» / Линьцзи Чжу // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2019. — № 48. — С. 157—164. — ISSN 2078-1768. — Текст: непосредственный.

75. Чэнь, Ин. Адаптация европейских музыкальных традиций в Китае на примере «Школьной песни» / Ин Чэнь // Проблемы музыкальной науки. — 2014. — № 1 (14). — С. 10—13. — ISSN 2782-3601. — Текст: непосредственный.

76. Чэнь, Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Ин Чэнь ; Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова — Ростов-на-Дону, 2015. — 208 с. — Текст: непосредственный.

77. Чэнь, Ин. О национальной самобытности современной китайской оперы / Ин Чэнь // Музыка как национальный мир искусства: сборник статей

по материалам Международной научной конференции / составитель и ответственный редактор: Е. В. Порфирьева. — Казань: Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова, 2015. — С. 203—209. — ISBN: 978-5-9907553-8-3. — Текст: непосредственный.

78. Шахназарова, Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма / Н. Г. Шахназарова. — Москва: Советский композитор, 1983. — 153 с. — Текст: непосредственный.

79. Шнеерсон Г. М. Музыкальная культура Китая / Г. М. Шнеерсон ; предисловие Д. Кабалевского. — Москва: Музгиз, 1952. — 251 с. — Текст: непосредственный.

80. Юй, Нань. Китайская традиционная опера: к проблеме эстетики и типологии / Нань Юй // Искусство. Педагогика. Культура: сборник научных и научно-методических статей по материалам VII международной научно-практической конференции «Искусство. Педагогика. Культура» / рецензенты: С. В. Горобец, П. В. Кириченко. — Выпуск 3. — Санкт-Петербург: КультИнформПресс, 2020. — С. 286–292. — ISBN: 978-5-8392-0863-6. — Текст: непосредственный.

81. Юнусова, В. Н. Изучение китайской музыки в России: к проблеме становления отечественной музыкальной синологии / В. Н. Юнусова // Ученые записки Отдела Китая: сборник статей по материалам XLIV научной конференции / составитель и ответственный редактор А.И. Кобзев Редактор С.И. Блюмхен. — Том XLIV, Часть 1: Общество и государство в Китае. — Москва: Институт востоковедения РАН, 2014. — С.780—788. — ISSN 2227-3816. — Текст: непосредственный.

82. Юнусова, В. Н. Взаимодействие символики звука и цвета в произведениях Тань Дуня / В. Н. Юнусова // Галеевские чтения: материалы международной научно-практической конференции «Прометей»-2012 (6–8 апреля 2012, Казань) / редактор-составитель И. Л. Ванечкина. — Казань: КГТУ им. Туполева, 2012. — С. 232—237. — ISBN 978-5-7579-1725-2. — Текст: непосредственный.

83. Юнусова, В. Н. Внеевропейские музыкальные культуры в XX веке / В. Н. Юнусова // Голос человеческий: к столетию со дня рождения Валентины Джозефовны Конен (1909–1991): Воспоминания. Письма. Статьи / ответственный редактор: М. А. Сапонов; составители: З. Б. Карташёва, М. А. Сапонов, Е. Л. Фейнберг. — Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2011. — С. 222—233. — ISBN 978-5-89598-245-7. — Текст: непосредственный.

Литература на европейских языках:

84. A Critical History of New Music in China / ed. by Ching-chih Liu; tr. by Caroline Mason. — Hong Kong: The Chinese University Press, 2010. — 912 p.

85. Aalst, J.A. Van. Chinese music. — New York: Paragon Book Reprint Corp., 1964. — 412 p.

86. Baranovitch, N. China's New Voices. — Los Angeles: University of California Press, 2011. — 332 p.

87. Brandon, J.R. The Cambridge Guide to Asian Theatre. — New York: Cambridge University Press, 1997. — 272 p.

88. Du Yun: Official site [Electronic resource]. — URL: https://channelduyun.com/ (accessed: December 27, 2022)

89. Encyclopedia of Asian Theatre / ed. by Samuel L. Leiter. — Greenwood Press, 2006. — 1024 p.

90. Encyclopedia of contemporary Chinese culture / ed. by E. L. Davis. — London; New York: Routledge, 2012. — 786 p.

91. Gunde, R. Culture and Customs of China. — Lawrenceville: Greenwood Press, 2002. — 252 p.

92. Guy, N. Beijing Opera // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by Stanley Sadie. In 29 volumes. 2nd ed. — London: Macmillian Publishers Ltd., 2001. — Vol. 3. — P. 148—152.

93. Idema, W.L. Old Tales for New Times: Some Comments on the Cultural Translation of China's Four Great Folktales in the Twentieth Century //

Taiwan Journal of East Asian Studies. — 2012. — Vol. 9. — No. 1 (Issue 17). — P. 42—44.

94. Jones, A.F. Yellow Music: media culture and colonial modernity in the Chinese jazz age. — Durham: Duke University Press, 2001. — 228 p.

95. Jones, S. The East Is Red… And White // World Music, Vol. 2: Latin & North America, Caribbean, India, Asia and Pacific / ed. by S. Broughton, M. Ellingham, J. McConnachie and O. Duane. — Rough Guides Ltd, Penguin Books, 2000. — P. 34—43.

96. Keane, M., Donald, S., Hong, Y. Media in China: Consumption, Content and Crisis. — London: Routledge Publishing, 2002. — 256 p.

97. Kouwenhoven, F. Tan Dun: Biography in Depth [Electronic resource]. — URL: http://www.Tandunonline.com

98. Lee, J. Cantopop and Protest Singers // World Music, Vol. 2: Latin & North America, Caribbean, India, Asia and Pacific / ed. by S. Broughton, M. Ellingham, J. McConnachie and O. Duane. — Rough Guides Ltd, Penguin Books, 2000. — P. 49—59.

99. Lee, Y.-Y., Shen, S. Chinese Musical Instruments (Chinese Music Monograph Series). — Chicago: Chinese Music Society of North America Press, 1999. — 226 p.

100. Lehmann, H.T. Postdramatisches Theater. — Frankfurt: Verlag der Autoren, 1999. — 510 s.

101. Lieberman, F. Chinese music an annotated bibliography // Garland reference library of the humanities. — Vol. 75. — New York: Garland Pub., 1979. — 257 p.

102. Lim, S. K., Chunjiang, F., Wong, H. K. Origins of Chinese music. — Singapore: Asiapac Books, 2007. — 146 p.

103. Melvin, S. Boom Times for Opera in China // The New York Times. — 2010. — December 20. — URL: http://www.nytimes.com/2010/12/21/arts/21-ihtchinopera21.html?pagewanted=all&_r=2&

104. Melvin, S., Cai, J. Rhapsody in red: how western classical music became Chinese. — New York: Algora Pub., 2004. — 362 p.

105. Monk, M. Interview for Contemporary Music Review // Contemporary Music Review. — 2006. — Vol. 25. — No 5/6. — P. 525—530.

106. Morton, W.S., Lewis, C. M. China its history and culture. — New York: McGraw-Hill, 2005. — 308 p.

107. Novak, J. Postopera: Reinventing the Voice-Body. — Routledge, 2016. — 192 p.

108. Perkins, D. Encyclopedia of China the essential reference to China, its history and culture. — New York: Facts on File, 1999. — 676 p.

109. Rees, H., Zingrong, Z., Wei, L. Sounds of the Frontiers // World Music, Vol. 2: Latin & North America, Caribbean, India, Asia and Pacific / ed. by S. Broughton, M. Ellingham, J. McConnachie and O. Duane. — Rough Guides Ltd, Penguin Books, 2000. — P. 44—48.

110. Robert, H. Cowden Opera Companies of the World: Selected Profiles. — New York: Greenwood Press, 1992. — 144 p.

111. Sellars, P. Dialogues with Tan Dun [Electronic resource]. — URL: http://tandun.com/composition/peony-pavilion-1998/

112. Shen, S. Chinese Music in the 20th Century (Chinese Music Monograph Series). — Chicago: Chinese Music Society of North America Press, 2001. — 221 p.

113. Shoesmith, B., Rossiter, N. Refashioning Pop Music in Asia: Cosmopolitan flows, political tempos and aesthetic Industries. — London; New York: Routledge Publishing. 2004. — 219 p.

114. Tan Dun. On the creation of Marco Polo // Tan Dun. Marco polo. An Opera within An Opera [compact disk]. — Sony Music Entertainment Inc., 1997. — P. 2–12.

115. Tan Dun. On the Creation of Marco Polo // Tan Dun. Marco Polo: Score. — NY: G. Schirmer Inc., 1997. — 247 p.

116. Tan Dun: Official site [Electronic resource]. — URL: http://tandun.com/

117. Tan Dun: Work List [Electronic resource]. — URL: http://www.schirmer.com/default.aspx?TabId=2419&State2872=:3&ComposerID 2 872=1561 &CategoryID 2872=0

118. The Wanger Interviews. Guo Wenjing – composer in conversation with Rudolph Tang in Beijing [Electronic resource]. — URL: http://www.youtube.com/watch?v=BQwfXNMkjYQ

119. Thrasher, A. Chinese Musical Instruments: Images of Asia. — Hong Kong: Oxford Univ. Press (China), 2000. — 124 p.

120. Trewin, M. Raising the Roof // World Music, Vol. 2: Latin & North America, Caribbean, India, Asia and Pacific / ed. by S. Broughton, M. Ellingham, J. McConnachie and O. Duane. — Rough Guides Ltd, Penguin Books, 2000. — P. 254—261.

121. Wichmann, E. Tradition and Innovation in Contemporary Beijing Opera Performance // The Drama Review. — 1990. — Vol. 34. — № 1. — P. 146—178.

122. Wichmann-Walczak, E. Beijing Opera Plays and Performance // Chinese Aesthetics and Literature: A Reader / ed. by Corinne H. Dale. — Albany: State Univ. of New York Press, 2004. — P. 129—144.

123. Yang, M. Chinese Musical Instruments. — Canberra: Coralie Rockwell Foundation, Canberra School of Music, The Australian National University, 1993. — 85 p.

124. Zhao, M., Jiqing, Y. Peking Opera Painted Faces: With Notes on 200 Operas. — Beijing: Morning Glory, 1994. — 139 p.

125. Zicheng, H. A History of Contemporary Chinese Literature. — 2007. — 227 p.

Литература на китайском языке:

126. Бай, Го-цзе. Развитие китайской национальной оперы и некоторые мысли по этому поводу / Го-цзе Бай. — Текст: непосредственный // Китайская периодика Вансия. — Аньхуэй, 2006. — № 1. — С. 155–156. 白国杰.中国民族戏曲的发展和对这一主题的一些思考//万家中文期刊。-安徽，2006 (01)年: 第155-156页.

127. Би, Минхуэй. Китайские элементы в западной музыке XX века / Минхуэй Би. — Текст: непосредственный. — Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2007. — 235 с. 毕明辉. «20世纪 西方音乐中的中国因素»上海音乐学院出版社.上海, 2007. 235页.

128. Ван, Аньго. Обзор столетия: собрание музыкальных сочинений / Аньго Ван. — Текст: непосредственный. — Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2005. — 564 с. 王安国. «世纪的回眸–王安国音乐文集»上海音乐学院出版社.上海, 2005. 564页.

129. Ван, Нин, Цянь, Линьсэнь, Ма, Шудэ. Влияние китайской культуры на Европу / Нин Ван, Линьсэнь Цянь, Шудэ Ма. — Текст: непосредственный. — Хэпэй: Издательство народа Хэпэй. 1999. — 221 с. 王宁，钱林森，马树德著《中国文化对欧洲的影响》河北人民出版社.1999. 221页.

130. Ван, Чжичэн. Музыканты русской эмиграции в Шанхае / Чжичэн Ван. — Текст: непосредственный. — Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории. — 2007. — 579 с. 汪之成.«俄侨音乐家在上海»上海音乐学院出版社2007. 579页.

131. Ван, Юйхэ. История современной китайской музыки / Юйхэ Ван. — Текст: непосредственный. — Пекин, 2005. — 377 с. 汪毓和«中国近现代音乐史»人民音乐出版社.北京，2005. 377页.

132. Дин, Лань, Шу, Тьеминь. История китайской оперы: в 2-х томах / Лань Дин, Тьеминь Шу. — Текст: непосредственный. — Пекин: Издательство культуры и искусства. — 2011. — I том: 524 с., — II том: 450 с. 荆蓝《中国歌剧史》编委会《中国歌剧史》文化艺术出版社，上册 524页，下册 450页.

133. Зан, Ибин. История китайской музыки / Ибин Зан. — Текст: непосредственный. — Выпуск 3. — Ухань: Издательство Уханьского университета, 1999. – 279 с. 臧一冰《中国音乐史》武汉大学出版. 武汉. 1999. 279页.

134. Ли, Ган, Ху, Шипин. Сборник материалов по исследованиям китайской оперы / Ган Ли, Шипин Ху. — Текст: непосредственный. — Пекин: Морской прилив, 2002. — 612 с. 李刚,胡士平«中国歌剧艺术文集».海潮出版社.2002. 612页.

135. Ли, Ланьцинь. Описание современной китайской музыки / Ланьцинь Ли. — Текст: непосредственный. — Пекин: Высшее образование, 2009. — 423 с. 李岚清«中国近现代音乐笔谈» 高等教育出版社, 2009. 423页.

136. Ли, Мэндэ. Краткая история китайской музыки / Мэндэ Ли. — Текст: непосредственный. — Сычуань: Издательство искусства, 2009. — 318 с. 黎孟德«中国音乐简史» 四川文艺出版社. 2009. 318页.

137. Ли, Шиюань. Современная музыка Китая: диалог с традициями Запада / Шиюань Ли. — Текст: непосредственный. — Шанхай: Издательство шанхайской консерватории, 2004. — 303 с.

李诗原《中国现代音乐：本土与西方的对话》上海音乐学院出版社, 2004. 303页.

138. Ли, Шудань. Беседы о силе художественного воздействия вокала китайской оперы: Новое звучание / Шудань Ли. — Текст: непосредственный. — Шэнь Ян: Издательство шэньянской консерватории, 2006. — С. 90—98. 李抒丹.浅谈中国歌剧演唱之艺术魅力«乐府新声»沈阳音乐学院.2006. 90-98页

139. Ли, Яогуо. Современная китайская опера / Яогуо Ли. — Текст: непосредственный. — Ганьсу: Ганьсу вэньхуа, 1998. — С. 146—150. 李耀国. 中国当代歌剧«敦煌».甘肃文化. 1998. 146-150页.

140. Ло, Цзинь. Китай и Запад: рождение новой музыки / Цзинь Ло. — Текст: непосредственный. — Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории. 2009. — 160 с. 洛秦《中国与西方：一种新音乐的诞生》/上海音乐学院出版社. 上海. 2009. 160页.

141. Лю, Цинсу. Драматическое музыкальное искусство – опера / Цинсу Лю. — Текст: непосредственный. — Ланьчжоу: Издательство «Дуньхуан», 2000. — 471 с. 刘庆苏.音乐戏剧艺术–歌剧.敦煌出版社.兰州. 471页.

142. Лян, Маочунь. Современная китайская музыка (1949–1989) / Маочунь Лян. — Текст: непосредственный. — Шанхай: Издательство Шанхайской академии музыки, 2004. — 213 с. 梁茂春.中国当代音乐(1949–1989). 上海. 2004. 213页.

143. Лян, Тао. Одна важная проблема в контакте культуры Китая и Запада: отношение к зарубежной культуре / Тао Лян. — Текст: непосредственный // Гуманитарный журнал. — 2000. — № 2. — С. 116—120.

梁涛. 近代中西交流文化中一个值得重视的问题-农民对外来文化的态度// «人文杂志»2000(02). 西安. 116—120页.

144. Мань, Синъин. Рождение китайской современной оперы / Синъин Мань. — Текст: непосредственный. — Сямень: Сяменьский университет, 2006. — 278 с.
满新颖. «中国歌剧的诞生»厦门大学. 厦门, 2006. 278页

145. Сао, Лицзюнь, Ван, Яхэн. Опера – о новом методе восприятия / Лицзюнь Сао, Яхэн Ван. — Текст: непосредственный. — Пекин: Издательство китайского народного университета, 2004. — 131 с.
曹利群，王亚恒译. 《歌剧–一种新的聆听方法》中国人民大学出版社. 北京. 2004. 131页.

146. Ся, Бай. Как создать новую оперу / Бай Ся. — Текст: непосредственный // Ежедневная газета Синьхуа. — 1942. — № 4.
夏白«怎样建立新歌剧»//重庆«新华日报»1942 (04). 第四版.

147. Тао, Ябин. Сборник статей: Вспоминание о событиях русско-китайского музыкального обмена и современные размышления / Ябин Тао. — Текст: непосредственный. — Пекин: Народная музыка, 2011. — 590 с.
陶亚兵《中俄音乐交流史事回顾与当代反思》文集.人民音乐出版社.北京 .2011. 590页

148. Тьюй, Цихун. История китайской музыки 1949–2000 / Цихун Тьюй. — Текст: непосредственный. — Хунань: Издательство искусства провинции Хунань, 2002. — 238 с.
居其宏. «中国音乐史1949-2000»湖南.湖南美术出版社. 2002. 238页.

149. Фэн, Вэньцы. Истории взаимовлияний китайской и западной музыки / Вэньцы Фэн. — Текст: непосредственный. — Чанша: Издательство

образования провинции Хунань, 1998. — 234 с.
冯文慈«中外音乐交流史» 湖南教育出版社. 1998. 234页.

150. Фэн, Вэньцы. Размышления об истории китайской музыки / Вэньцы Фэн. — Текст: непосредственный. — Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2005. — 311 с.
冯文慈《中国音乐史学的回顾与反思》冯文慈音乐文集.上海音乐学院出版社. 上海. 2005. 311页.

151. Фэн, Чжанчуэнь. Исследование течений современной музыки Китая / Чжанчуэнь Фэн. — Текст: непосредственный. — Пекин, 2007. — 340 с.
冯长春«中国近代音乐思潮研究»人民音乐出版社.北京. 2007. 340页.

152. Ху, Бо. Общая характеристика оперы «Равнина» / Бо Ху. — Текст: непосредственный // Музыкальное воспитание. — 2008. — № 12. — С. 99—101.
胡波.歌剧《平原》一般描述//音乐教育.– 2008.-12号-12号第 . 99—101页.

153. Ху, Шипинь. Очарование оперы «Седая девушка» / Шипинь Ху. — Текст: непосредственный // Материалы конференции, посвящённой 65-летию творческой деятельности Хэ Цзинчжи. Серия «Современные музыканты». — Пекин, 2004. — С. 32—33.
胡仕品。歌剧《灰姑娘》的魅力//献给何静芝创作活动65周年大会材料。系列《现代音乐家》.-北京，2004年。第 – 32—33页.

154. Цзинь, Сян. Опера «Равнина» / Сян Цзинь. — Текст: непосредственный. — Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2005. — 126 с.
金祥.歌剧《平原》.上海：上海音乐出版社，2005年。 126秒.

155. Цзюй, Цихун. Китайская опера и музыкальные театры вступают в современный век / Цихун Цзюй. — Текст: непосредственный // Народная

музыка. — 2006. — № 9. — С. 20—23.
居启红。中国戏曲和音乐剧进入现代//民间音乐。2006 (09).第20—23页.

156. Цянь, Юань. Современная китайская опера / Юань Цянь. — Текст: непосредственный. — Шанхай: Шанхайская музыка, 2003. — 362 с.
钱元.现代中国戏曲.上海：上海音乐，2003年。362页.

157. Чжан, Хао. Влияние русского вокального искусства на развитие вокального искусства в Харбине / Хао Чжан. — Текст: непосредственный // Северная музыка. — 2011. — № 9. — С. 9—10.
张浩.俄罗斯声乐艺术对哈尔滨//北方音乐声乐艺术发展的影响。2011 (09)号号-第 9—10页.

158. Чжан, Цзинвэй. Современные музыкальные направления Китая / Цзинвэй Чжан. — Текст: непосредственный // Музыкальное исследование. — Пекин: Центральная консерватория, 1983. — С. 77—92.
张静蔚. 近代中国音乐思潮//北京, 1983, 77—92页.

159. Чжан, Цзиньвэй. Материалы по истории современной музыки Китая / Цзинвэй Чжан. — Текст: непосредственный. — Пекин: Народная музыка, 2004. — 314 с.
张静蔚编《中国近代史音乐史料汇编》人民音乐出版社，第一版. 2004. 314页.

160. Чжан, Цзиньвэй. Современная музыка Китая / Цзинвэй Чжан. — Текст: непосредственный. — Шанхай: Издательство музыки Шанхая, 2004. — 439 с.
张静蔚.中国近现代音乐文论选编.上海.上海音乐出版社. 2004. 439页.

161. Чжан, Цзюньцин. Анализы музыкальных опер / Цзюньцин Чжан. — Текст: непосредственный. — Пекин: Издательство вышего образования, 2004. — 398 с.
张筠青《歌剧音乐分析》高等音乐出版社.北京.2004. 398 页.

162. Чжань, Цяолин. Беседы о развитии китайской оперы в XX веке / Цяолин Чжань. — Текст: непосредственный // Исследование музыки. — Пекин: Центральгая коонсерватория, 2005. — С. 75—83. 詹巧玲。谈二十世纪中国戏曲的发展//音乐研究.北京：中央音乐学院，2005年。第75—83页.

163. Чжоу, Цзиньцзинь. История и соврменность / Цзиньцзинь Чжоу. — Текст: непосредственный. — Пекин: Народная музыка, 2010. — 310 с. 周青青《音乐学的历史与现状》人民音乐出版社. 2010.北京. 310页.

164. Чэнь, Линцюнь. Исследование музыкальной истории Китая XX века / Линцюнь Чэнь. — Текст: непосредственный. — Шанхай, 2004. — 146 с. 陈凌群.20世纪中国音乐史研究.-2004年，上海。146秒

165. Шэнь, Ци. Восемнадцать причин восхищаться оперой / Ци Шэнь. — Текст: непосредственный. — Пекин: Издательство Пекинского педагогического университета, 2011. — 270 с. 沈祺《歌剧欣赏十八讲》北京师范大学出版社. 北京. 2011. 270页.

Нотные издания:

166. Tan Dun. The First Imperor: opera in 3 Acts: The Full Score \ Libretto by Ha Jin and Tan Dun. – New York: G.Schirmer, Inc (without the year of publication). – 386 p.

167. Du Yun. Angel’s Bone: opera in one act: The Full Score Libretto by Royce Vavrek. – New York: G.Schirmer, Inc. (without year of publication). – 202 p.