

Ма Шухао, аспирант,
Преподаватель Уханьской консерватории музыки, г. Ухань
Ma Shuhao, Wuhan Conservatory of Music

ПЕРСОНАЖИ ТРАДИЦИОННОГО ТЕАТРА
В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ОПУСЕ ГО ВЭНЬЦИНА «СИ» («ДРАМА»)
THE CHARACTERS OF THE TRADITIONAL THEATER IN THE
INSTRUMENTAL OPUS "SI" ("DRAMA") BY GUO WENJING

Аннотация: В творчестве современного китайского композитора Го Вэньцина важное место занимают образы, характерные для традиционной пекинской и сычуаньской оперы. Они повлияли не только на театральные произведения композитора, но и на многие инструментальные сочинения, например, ярко проявились в композиции «Си» («Драма»).

Abstract: In the work of the modern Chinese composer Guo Wenjing, images characteristic of traditional Beijing and Sichuan opera occupy an important place. They influenced not only the composer's theatrical works, but also many instrumental compositions, and were clearly manifested in the composition "Si" ("Drama").

Ключевые слова: Го Вэньцин; современный китайский композитор; традиционная китайская опера; театрализация в инструментальной музыке; трио для ударных «Си».

Keywords: Guo Wenjing; modern Chinese composer; traditional Chinese opera; theatricalization in instrumental music; trio for percussion «Si».

В творчестве китайского композитора Го Вэньцина (р. 1956) важное место занимают музыкальные образы, характерные для традиционного театра. Вполне ожидаемо, что персонажи пекинской и сычуаньской оперы воплощаются в ряде театральных сочинений композитора, в том числе в его операх «Вечерний прием» (2 ред. – 2001), «Беседка Фэньи» (2004), «Поэт Ли Бо» (2007), «Рикша» (2014). Однако приемы, типичные для традиционных сценических представлений, оказали влияние и на инструментальные композиции этого автора. Ярким образцом стало сочинение с программным названием «Си» («Драма», ор.23, 1996): очевидно, что предписание сразу наводит исполнителя и слушателя на мысль о театральной природе опуса. Трио для ударных (для трех пар тарелок или трех пар китайских цимбал) является типичным примером работы Го Вэньцина по интеграции интонаций человеческого голоса в инструментальную партитуру. Цель данной статьи: рассмотреть приемы, использованные композитором в произведении «Си».

Избранный опус для ударных состоит из шести частей и построен по принципу сюитного контраста, части имеют независимые темы и исполняются в различных темпах. Однако, поскольку каждая часть относительно коротка, композитор уделяет внимание и единству движения целого, без явного структурного разделения на завершённые части, и цикл в большей степени напоминает контрастно-составную форму. Краткие «темброритмические темы» весьма плавно и органично переходят в импровизации и вариации на стыках частей, образуя единое целое, что во многом повторяет приемы и звуковые характеристики игры на народных гонгах и барабанах, используемые в традиционном театре. Здесь композитор лишь в более стандартизированном и концентрированном виде воспроизводит подобный вид импровизационного творчества.

Показательна и сама техника звукоизвлечения. Используя базовые принципы, композитор стремится расширить возможности инструментов в академической функции, найти новые сочетания тембров и регистров. Так, при исполнении на трех парах тарелок



использованы три приема, первый из которых считается нормативным, второй – «открытым» (тарелки быстро разъединяются после удара, делая звук максимально ярким), а третий – «приглушенным» (тарелки быстро закрываются, делая звук коротким и негромким). Это позволяет расставить акценты и подчеркнуть интонации, имитирующие темы и стили, характерные для традиционной китайской оперы, причем этот тематизм применяется в качестве основного материала для развития. Как и в вокальных партиях актеров, в темах сочинения «Си» нет фиксированной высоты звука, а учитывается только его тесситура, диапазон и направление движения. Звуковая линия в результате принимает на себя функцию воссоздания конкретной «роли», поскольку содержит приемы, легко узнаваемые исполнителями и слушателями – знатоками искусства Китая.

Вообще прием интонационно-тембровой персонификации не нов, о возможностях инструментальной интонации в передаче различных эмоционально-содержательных импульсов пишет В. Медушевский: «Персонаж просит, умоляет, иронично спрашивает, раздраженно отказывает» [2, с. 56]. Но в сочинении Го Вэньцзина использованы не отдельные речевые интонации, а комплекс, сконцентрировавший приемы традиционной оперы. Показательные интонации и возгласы точно и емко имитируются при помощи специальных приемов комбинации тембров, диапазонов и штрихов. Например, в опере способ пения, восклицание и вибрато на слог «уі» включает применение размытого, не точного тона и преувеличенно детализированного интонирования в высоком регистре: это соответствует неторопливому стилю и состоянию медитации, типичному для китайского драматического персонажа «Сяо Шэн». Подобный типаж – весьма важное в китайской опере амплуа, как правило главного героя, молодого человека с утонченным, изысканным характером. Например, в этом стиле решена партия главного героя Хань Сицзя из оперы «Вечерний прием», партия Ли Бо из оперы «Поэт Ли Бо» Го Вэньцзина (см. об этом подробнее: [1, с. 103]). Отметим, что сам возглас «уі», как и другие подобные междометия, эквивалентен возгласам «ах», «ай», он не имеют собственно содержательного наполнения, а окрашиваются благодаря интонации, помогая передать эмоцию говорящего.

В первой части «Си» композитором мастерски передана инструментальная интерпретация возгласа «уі»: он исполнен с привлечением трех пар тарелок, что позволяет сформировать многоголосую фактуру, при которой каждая линия предстает весьма специфической, вибрирующей. Хотя такой подход при включении восклицания «уі» приводит к меньшему количеству нюансов и изменений оттенков, чем в вокальном воплощении, тонкие различия в высоте звука, а также разнообразные украшения новыми интонациями в процессе развития придают музыке характерный колорит, образуя интересную комбинацию в ритмическом рисунке.

В отличие от первой части, во второй используется иной, восклицательный тон слога «уі». Здесь композитор применяет свободное движение звуковой линии вниз, не определяя высоту звука точно: вся линия представляет собой как бы серию вздохов. Сопровождения, имитирующего ударные инструменты, в теме нет, звучит только партия, изображающая человеческий голос, что подчеркивает театральную концепцию произведения, связанную с воплощением известной оперной роли. Ритм здесь произвольный, но в рамках определенного диапазона, высота звука свободная, соло лишь иногда переключается и чередуется с ритмическим рисунком ударных. Таким образом, композитор успешно передает черты традиционного китайского драматического персонажа «Сяо Шэн» с его утонченными манерами и неординарным характером с помощью чрезвычайно простых методов.

Другой важный прием, использованный в произведении – имитация междометия «э:», которое в пекинской опере предназначено для описания гневного высказывания: низкого, ревущего, мощного звука персонажа «Хуа Лянь». Это – тоже одна из важных ролей в



китайской драме, типичная для персонажа со сварливым и грубым характером, персонаж контрастирует с типажом «Сяо Шэн». Обычно на лице «Хуа Лянь» красочный макияж с определенным рисунком, что делает его узнаваемым визуально.

В «Си» изображение «о:» появляется уже в первой части: это долгий звук в низком диапазоне, который заканчивается скользящим глиссандо вниз. Повторяется он несколько раз. В контексте опуса кажется, что это ответ на вздох его антипода – персонажа «Сяо Шэна», что создает ощущение их диалога. Достигается соответствие тембру «Хуа Лянь» за счет эффекта тремоло, которое прекращается, когда интонация, имитирующая междометие «о:», скользит вниз. Перкуссия в это время больше не является противовесом человеческому голосу, как это бывает в традиционной опере, а становится его отражением. Благодаря упомянутому тремоло усилена интенсивность выражения

Такой же показательный пример «появления» грубияна наблюдается в четвертой части. «о:» и «hei» соединены здесь в виде восходящей и нисходящей интонаций, имитированных в партии ударного трио. Прием позволяет трансформировать энергичный и мощный звук в кричащий, подчеркивая неугомонный и воинственный дух «Хуа Лянь». В последующих частях, умело комбинируя тембро-ритмические темы, Го Вэньцин продолжает представлять образы оперных героев. Аналогичные приемы применяются автором и в других инструментальных композициях, например, в «Суан» («Рай», ор. 40, 2003) для шести гонгов. Учитывая применение в партитуре гонгов высокого, среднего и низкого диапазона, больших и малых гонгов, композитор образует темы, объединяющие различные регистры, что существенно расширяет традиционные возможности инструментария.

Очевидно, что при обращении к материалам народной музыки и драмы Го Вэньцин опирается на свое хорошее знание национальных традиций и глубокое проникновение в их суть. Бесспорной заслугой композитора является мастерское, умелое претворение всех нюансов народного искусства академических в произведениях. Поэтому адресатами Го Вэньцина в первую очередь становятся носители и знатоки китайской культуры, способные в полной мере оценить музыку своего соотечественника.

Список литературы:

1. Медушевский В. Интонационная форма музыки. – М.: 1993. – 262 с.
2. Ма Шухао. Оперные сочинения Го Вэньцина: сюжеты и музыкальные решения // Вестник музыкальной науки. – 2023. – Т. 11. – № 2. – С. 98–111.

