

УДК 782.1:785.7]:78.071.1Го\_Веньцзін](510)(045)

DOI 10.34064/khnum1-6808

**Гнатюк Дар'я Олександрівна**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства

e-mail: gnatyuk.das@gmail.com

ORCID iD: 0009-0004-6043-0149

**Національна традиція як фактор новацій  
у камерній опері Го Веньцзіна «Вовче Селище»**

*На прикладі камерної опери Го Веньцзіна «Вовче селище» розглянуто механізми, за участю яких інтонації традиційної китайської музики набувають актуального звучання. Уперше втілення національної традиції в оперній творчості сучасного китайського композитора Го Веньцзіна розглянуто як фактор художніх новацій. Мета статті – виявити інноваційні прийоми й принципи, застосовані на ґрунті втілення національної китайської традиції, у камерній опері «Вовче селище» Го Веньцзіна. Поєднані історико-культурний, теоретико-аналітичний, узагальнюючий та семантичний підходи до аналізу твору. На прикладі опери Го Веньцзіна доведено, що перетворення глибинних китайських національних традицій в опері європейського типу стає художньо ефективним засобом оновлення сучасної музичної мови аж до її подекуди авангардного звучання. В опері «Вовче селище» виявлено значне розширення інструментальної та вокальної тембрової палітри, що сягає своїм корінням китайської традиційної музики. Специфічні риси китайської національної опери і сучасної західної академічної музики в ній органічно сплітаються. Утворюється феномен полікультурності, коли абсолютно різні культурні простори оживають у новій мистецькій єдності.*

**Ключові слова:** опера «Вовче селище»; творчість Го Веньцзіна; національна традиція; китайська національна опера; китайська традиційна музика; китайська опера західного зразка; опера «нової хвилі»; музичні новації; камерна опера; сучасна музика.

**Постановка проблеми.**

У китайському академічному музичному мистецтві 1990-х років спостерігається активний пошук оригінальних творчих концепцій і велика різноманітність музичних новацій, одним з джерел яких стає

перетворення традиційного музичного фольклору народностей Китаю в сучасній музичній творчості. Яскравим прикладом цієї тенденції є оперний доробок китайського композитора Го Веньцзіна (郭文景, нар. 1956 р.). Питання трансформації традиційного китайського музичного мистецтва новітніх часів в умовах західних впливів і формування «нової» китайської музики тим чи іншим чином порушувались китайськими дослідниками в роботах оглядового характеру (刘靖之 [Лю Цзінчжі], 2000, 2009; Чжу Чанлей, 2006; 张法 [Чжан Фа], 2009; 明言 [Мін Ян], 2012), а також присвячених розвитку окремих музичних жанрів, серед них оперного, в контексті його порівняння із західноєвропейським (Ту Дуня, 2010; 闫笋 [Янь Сунь], 2016; Лі Мін, 2019; Лю Ле, 2022; Сяо Хуївен, 2023). Однак у цих працях питання втілення національної традиції як механізму й фактора новацій розглянуто побіжно. Отже, виявлення особливостей втілення традиційного в камерній опері «Вовче селище» Го Веньцзіна постає як актуальне музикознавче завдання.

**Останні публікації за темою дослідження.** Найбільш повно сучасні китайські оперні тенденції простежено в дисертаційних дослідженнях: «Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень» Лі Міна (2019), «Оперна творчість китайських композиторів-емігрантів в аспекті взаємодії східних та західних традицій» Лю Ле (2022) та ін. Особливий акцент у них зроблено на проблемі діалогу культур та глобалізації світового музичного простору. Лі Мін розкриває особливості семантичних та жанрово-стильових взаємовпливів у оперному мистецтві Китаю і Європи. Лю Ле окреслює місце східних культурних традицій у західному музичному середовищі в історіографічному ракурсі, детально вивчає оперну творчість представника «нової хвилі» Тань Дуня в аспекті транснаціональної стильової ідентичності.

У науковому обґрунтуванні проекту Сяо Хуївена (2023) «Асиміляція європейського досвіду в китайській опері 1980-х років: між традицією та авангардом (на матеріалі опери Ши Гуаннаня “Жаль за минулим”» висвітлюється специфіка взаємодії національних та європейських музично-театральних традицій, а також

окреслюються деякі аспекти процесу включення китайської камерної опери у світовий музичний простір.

Дисертація Ань Лусіня «Дослідження музичної творчості Го Веньцзіна» (安魯新, 2012) на сьогодні залишається однією з найзначніших робіт, присвячених цій темі. У ній простежено стилістичні особливості творів композитора, проаналізовано велику частину музичного доробку Го Веньцзіна. Але через великий обсяг досліджуваного матеріалу його оперну спадщину розглянуто дуже узагальнено.

Цінними джерелами інформації щодо композиторського задуму опери «Вовче селище» є стаття самого Го Веньцзіна «Взаємозв'язок тексту і музики та проблема мови в операх китайською на прикладі опери “Щоденник божевільного”» (郭文景, 2016), а також матеріали, опубліковані у його книзі «Шум» (郭文景, 2009).

**Мета цієї статті** – виявити механізми новацій на ґрунті втілення національної китайської традиції у камерній опері «Вовче селище» Го Веньцзіна.

**Методологія дослідження.** У роботі застосовано поєднання історико-культурного, теоретико-аналітичного, узагальнюючого та семантичного підходів до розкриття заявленої теми.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

На початку ХХ століття багатовікова історія розвитку китайського традиційного театрального мистецтва доповнилася формуванням національної опери європейського зразка. У мистецько-театральному просторі почали рівноцінно функціонувати як китайська традиційна, так і академічна національна опери. 17-річний період, що тривав від 1949 до 1966 років, відзначився появою безлічі китайських опер західного зразка на революційні й національно-визвольні теми, таких як «Іскра Вогню» («星星之火», 1949) Лі Цзефу (李劫夫); «Червона зоря» («红霞», 1957) Чжан Жуя (张锐), «Весняний грім» («春雷», 1959) Чень Цзи (陈紫) та інші твори. Опера мала бути зрозумілою для найширших верств слухачів та втілювати ідеї, які б не суперечили політичному курсу країни. У часи Культурної

революції (1966–1976 рр.) процес розвитку національної опери перервався, а традиційна опера також зазнала значних змін.

Сучасний етап розвитку китайського музичного театру пов'язаний зі значним підвищенням ролі творчого експерименту, інтенсивними пошуками нових художніх засобів, сформувавши мистецький напрям, що увійшов у історію під назвою «нова хвиля». Він розвивався від 1976 року як протистояння наслідкам Культурної революції і поєднав тенденції відродження національних китайських традицій із впровадженням сучасних композиторських методів письма. У підсумку явище, що розглядається, характеризується як «двосторонньо спрямоване» (双向吸取 [Чжан Фа], 2009: 149). Провідними представниками цього напрямку стали композитори Го Веньцзін, Тань Дунь (谭盾), Чень Ї (陈怡), Чжоу Лун (周龙), Є Сяоган (叶小纲), у чиїх творах відновлюється глибоке розуміння унікальності естетики стародавньої китайської музики, оригінальності її ритміки і тембрового багатства.

Го Веньцзін є яскравим представником «нової хвилі» китайської музики. Композитор дотримується концепції: «китайська традиція – за сутнісну основу, а західна – за інструмент втілення»<sup>1</sup> («中学为体, 西学为用») (Янь Сунь, 2016: 23). Його творчий доробок представлений різними жанрами. Це симфонії, опери, балети, сюїти, симфонічні варіації, концерти, ансамблі і хори, інструментальні п'єси та інші твори.

24 червня 1994 року в Амстердамі відбулася прем'єра камерної опери академічного зразка «Вовче селище» Го Веньцзіна. Вона була написана на замовлення голландського фестивалю (*Holland festival*). У виставі брали участь артисти з Голландії, Ірландії, Англії, Швеції та Китаю. «Вовче селище» – перша опера, що виконувалася *європейськими акторами китайською мовою*. Як зазначає Су Юйчен, її виконання однією з європейських мов означало б істотну втрату художнього змісту (Су Юйчен, 2017: 137).

Ідею створення опери на твір Лу Сіня композитор плекав 10 років, але сам процес написання тривав дев'ять місяців; рукопис

---

<sup>1</sup> Тут і далі переклад з іншомовних джерел виконаний автором статті.

був готовий 20 квітня 1994 року. Після успішних багаторазових показів опери в Європі 2003 року відбулася її прем'єра і в Китаї. «Вовче селище» стало першою атональною оперою, виконаною китайськими артистами на національній оперній сцені.

Літературною основою опери є оповідання найвідомішого письменника сучасного Китаю Лу Сіня «Щоденник божевільного», написане у стилі *байхуа*<sup>2</sup> (白话) – літературному стилі, створеному на основі пекінської розмовної мови. Поява цього твору виявилася справжнім «громом» у загальному процесі модернізації та демократизації Китаю, бо у ньому критикуються китайські феодальні моральні норми. Оповідання «Щоденник божевільного» справило великий вплив на сучасників. Вважають, що воно стало поштовхом до виникнення революційного «Руху четвертого травня»<sup>3</sup> (张守涛 [Чжан Шоутао], 2019).

У процесі створення опери час Го Веньцзін працював із двома лібрето: одне він написав сам, автором другого був мистецтвознавець та літератор Цен Лі (曾力). Композитор зауважує, що лібрето, створене ним самим, написане мовою, яку було зручно «перекладати» на музику; лібрето Цен Лі більше годилося для драми (Го Веньцзін, 2009: 140). Поєднавши обидва варіанти, митець склав лібрето, яке стало основою опери.

У зарубіжному музикознавстві камерна опера Го Веньцзіна, що розглядається, фігурує під назвами: «Щоденник божевільного», «Записки божевільного», «Вовче селище» (нідерл. – «Wolven dorp»), «Селище вовчат» (англ. – «Wolf Cub Village»). Вовче селище – це

---

<sup>2</sup> Транслітерація китайських термінів у статті здійснюється згідно з прийнятою в українській синології академічною системою транскрибування китайських слів та власних назв Надії Кірносолової, затвердженою 26 червня 2019 року Інститутом сходознавства ім. А. Ю. Кримського Національної академії наук України.

<sup>3</sup> «Рух четвертого травня» відбувся в Пекіні 1919 року, також він відомий як «Рух за нову культуру». Це патріотичний рух проти імперіалізму та феодалізму, учасниками якого були студенти, ремісники, робітники, підприємці. У грудні 1949 року Державна рада Центрального народного уряду Китаю офіційно оголосила 4 травня Днем молоді Китаю.

вигаданий топонім в оповіданні Лу Сіня. З китайської «狼子村» (狼子/ ланьцзи – вовчєнята, 村 / цунь – селище) дослівно перекладається як «Селище вовчєнят». Композитор вважає, що, можливо, «子» (цзи), яке використав Лу Сінь, – це просто один із методів узгодження слів у китайській мові. Ймовірніше, автор оповідання вважав назву «Вовчє селище» «狼村» (буквально 狼/ лань – вовк, 村/ цунь – селище) занадто грубою. До того ж, це словосполучення «狼子村» («Ланьцзицунь») може походити від вислову «狼子野心» (ланцзиєсінь), що перекладається так: «у вовчєняти – вовчє серце» (Інтерв'ю з Го Вєньцзіном, 2022).

Композитор зазначає: «У самій виставі відбувається дійство, у якому “щоденник” або “записки” ніяк не фігурують. Цього можуть не зрозуміти іноземні глядачі. За допомогою топоніма “Вовчє селище” можна передати атмосферу, яка чимось нагадує гітлерівське “Вовчє лігво”<sup>4</sup> у Німеччині, що тільки своєю назвою викликає відчуття жаху» (Інтерв'ю з Го Вєньцзіном 2022). Водночас у Китаї за оперою Го Вєньцзіна збереглася назва, що є однойменною з літературним першоджерелом. На думку композитора, у перекладі доречніше використовувати назву, що звучить як «Вовчє селище». Відповідно, у нашій статті використано саме цю назву.

Головним героєм цієї опери є селянин, у якого сформувалася манія переслідування – Божевільний. Він починає вірити в те, що люди з його середовища їдять інших людей, немов вовки, і що їхньою наступною жертвою рано чи пізно стане він сам. Недуг змушує Божевільного засумніватися навіть у щирості рідного брата, що намагався допомогти йому одужати. Лікар Хе примусив головного героя прийняти ліки, і він одужує. До нього приходять розуміння, що він також несе спільну відповідальність за тисячі років «поїдання» інших людей. Кінцівка опери дещо відрізняється

---

<sup>4</sup> «Вольфшанце» (нім. Wolfsschanze – «вовчє лігво») – штаб-квартира А. Гітлера і командний комплекс Верховного командування Збройними силами Німеччини у лісі Герліц, Східна Прусія (сьогодні це місто Кентшин у Польщі). Комплекс був названий на честь партійної клички Гітлера. Саме звідти йшли нещадні і жорстокі накази хижого «Вовка».

від літературного оригіналу. Лу Сінь, що щиро любив свою Батьківщину і її народ, висловлював свої переживання щодо майбутнього країни, яку під час публікації оповідання 1918 року роздирали внутрішні конфлікти, іноземні вторгнення, війна та голод (твір закінчується словами «*Врятуйте дітей!*»).

Го Веньцзін пояснює, що тема, яку розкрито в опері «Вовче селище», стосується не тільки китайської історії та культури. Вона є більш загальною. «Коли людина думає не так, як усі, то її “з’їдають”». Тут йдеться саме про це питання. Згадати лишень астрономів Чекко д’Асколі та Джордано Бруно, яких спалили заживо за те, що вони стверджували, що Земля має форму кулі» (там само).

Оскільки ж головний герой твору не має власного імені, питання, порушені в опері, можуть стосуватися широкої проблематики. Зокрема, композитор зачіпає романтичну (байронівську) тему неприйняття ідей митця в суспільстві, яка часто фігурує і в інших його творах, як, наприклад, в опері «Поет Лі Бай» (2007).

Опера «Вовче селище» складається із чотирьох сцен із наскрізним розвитком дії, поєднаним, зокрема, місцем розгортання подій: *вулиця – кабінет – зала – кабінет – вулиця*, тобто створюється об’єднувальна рамка. Загальна композиція «Вовчого селища» розгортається метафорично. Добові зміни часу стають символом стану хвороби головного героя (*Таблиця 1*). Сутінки символізують початок хвороби Божевільного; ніч – її загострення; світанок – пробудження від лихоманки (Го Веньцзін, 2016: 15). Крім цього, композитор вписав у партитуру ремарки щодо освітлення сцени, яке б символізувало пропасницю хворого. У першій сцені Божевільний занурюється в морок, під час сутінок, які поступово переходять у чорну ніч. Коли лікар Хе опівночі приходить оглянути його, червоним кольором палає вогонь свічок. Це має свідчити, що температура хворого сильно піднялася, як пожежа в темряві. В останній сцені опери герой після прийому ліків прокидається вже спокійним, з тверезою головою. Лихоманка вщухла, чоло стало холодним. Тому фінал опери відбувається в чистому, білому ранковому світлі (Коувенховен & Ши Нецзе: 2003: 94).

Го Веньцзін мав на меті створити такий музичний стиль, який би відповідав літературному стилю Лу Сіня. Щодо причини, чому в цій опері обрано серійну техніку, він зазначає: «Твори пана Лу Сіня справили на мене таке враження. Можливо, у серцях інших людей він залишив слід у мажорних та мінорних тональностях або пента-тоніці? Я не знаю. Але попри багаторазові спроби та незліченну кількість чернеток-ескізів я не знайшов кращого способу передати ту темряву, страх, байдужість і божевілья, що є в оригіналі Лу Сіня, окрім як через атональність» (Го Веньцзін, 2009: 235).

Композиційно-драматургічну структуру опери можна віддзеркалити таким чином (Таблиця 1):

**Таблиця 1.**

**Композиційно-драматургічна структура опери «Вовче селище»**

<b>Розділ</b>	<b>Перша сцена</b>	<b>Друга сцена</b>	<b>Третя сцена</b>	<b>Четверта сцена</b>
<b>Час дії</b>	Сутінки	Ніч	Опівночі	Світанок
<b>Місце дії</b>	Вулиця	Кабінет	При свічках у залі	Кабінет – Вулиця
<b>Композиційна роль</b>	Зав'язка	Розробка	Кульмінація	Епілог
<b>Стан хвороби Божевільного</b>	Початок	Загострення	Пік	Одужання
<b>Дійові особи</b>	Божевільний, Старший брат, Сільська жінка, Сільська дівчинка	Божевільний, Привід молодшої сестри, Старший брат	Божевільний, Старший брат, Лікар Хе	Чаклунка, Божевільний, Старший брат, Привід молодшої сестри

До новацій, викликаних використанням засобів виразності китайської традиційної музики у поєднанні із сучасними композиторськими техніками, відносимо:

– винайдення нових способів вокально-декламаційної артикуляції китайської мови, розширення спектра прийомів вокально-виконавської техніки, створення особливої манери співу, що поєднала європейське бельканто і напружений, високий, декламаційний спів китайської традиційної опери;

– застосування семантики інструментального супроводу традиційної китайської опери та утворення нового полінаціонального складу оркестру;

– введення в оперу персонажів, які насичують сюжет інтонаціями китайського фольклору;

– використання *баньши* китайської традиційної опери.

Національні традиції в опері «Вовче селище» найбільш яскраво знайшли своє відображення у вокальній партії, адже саме вона є носієм китайського слова. Попутно зауважимо, що всі вокально-інструментальні твори Го Веньцзіна написані на тексти саме китайською мовою.

Одним з головних факторів виразності в опері є специфіка манери співу, яка сполучає риси бельканто і китайської вокальної традиції. Виразна декламаційність, звивистість мелодичної лінії, притаманні китайській традиційній опері, постають у новому технічному й тембровому оформленні.

Ці нововведення спрямовані на експресивну передачу емоційного та психологічного стану головного героя. Порівняно з іншими персонажами, музичній мові Божевільного притаманне неймовірне багатство артикуляційно-інтонаційних і темброво-динамічних відтінків. Наприклад, у фрагменті першої сцени на словах: «*Чому вони всі шепочуть щось про мене одне одному на вухо?*», – в партії головного героя застосовано спів, декламацію, напівдекламацію-напівспів, крик та шепіт. Інтенсивність звучання варіюється в діапазоні від *pianissimo* до *fortissimo*; мелодичний малюнок містить і півтонові інтонації, і широкі стрибки в межах двох октав (Приклад 1).



спостерігається адаптація засобів виразності китайської традиційної опери під європейських виконавців, представників школи *belcanto*.

Уже з перших слів Божевільного відчувається його внутрішній неспокій, страх і напруження (Приклад 2). Мелодична лінія будується із застосуванням мікрохроматики та звуків із невизначеною висотою звучання. Акцентами, з особливим підкресленням – криком (  $\overset{\frown}{\downarrow}$  ), виокремлено слабкі долі й ті склади, які зазвичай є ненаголошеними та легкими в живій розмовній китайській мові.

**Приклад 2.** Початкові репліки Божевільного у першій сцені (тт. 46–61).

Inauspicious ♩ = 96

*mp* *f* *mp* *f* *p*

Tenore

他 的 眼 色 古 怪 似 乎 怕 我...  
 ta de yan se gu guai si hu pa wo...  
 Його вираз очей такий дивний, наче він зля-кався мене...

Щоб узгодити звучання мелодики і тонової структури китайської мови, композитор звернувся до досвіду традиційної китайської опери та китайського фольклору. Спираючись на інтонації тонів китайської мови, Го Веньцзін користується принципами вокально-декламаційного звуковедення традиційної пекінської опери, коли мелодичний рисунок наповнюється численними стрибками і несподіваними зворотами. У речитативі Божевільного із четвертої сцени (Приклад 3) яскраво видно, як тонова структура китайської мови<sup>5</sup> збігається зі звуковисотним вирішенням речитативу<sup>6</sup>:

<sup>5</sup> Тони китайської мови у латинській транскрипції позначаються над голосною літерою. Усього їх чотири: перший ( $\bar{a}$ ) – високий, довгий, рівний, другий ( $\acute{a}$ ) – висхідний, довгий, третій ( $\grave{a}$ ) – низький, четвертий ( $\hat{a}$ ) – низхідний, короткий, різкий.

<sup>6</sup> На мелодичну лінію, крім тонової, звичайно, накладається також інтонаційна побудова речення, у якому кінець фрази йде на спад.

## Приклад 3. Речитатив Божевільного у четвертій сцені (тт. 102–113).

♩ = 60  
(Looking into the sky)

Tenore H.  
M.  
L.

四 千 年 来 时 时 吃 人 的 地 方, 今 天 才 明 白, 我 也 在 其 中  
 sì - qiān nián lái shí shí chī rén de dì fāng, jīn tiān cái míng - bai wǒ yě zài qí zhōng  
 Лі - ше те - пер я зро-зу - мів, що рока-ми жив там, деipro - довж чоти-рьох ти-сяч ро-ків

T.

混 了 多 年; 有 了 四 千 年 吃 人 履 历 的 我, 当 初 虽 然 不 知  
 hùn le duō nián yǒu le sì qiān nián chī rén lǚ lì de wǒ, dāng chū suī rán bù zhī  
 іс - ну - ва - ло людзіодство; я також жив се-ред що - го вже ба - та - то ро - ків, хоча ра - ні - ще я й не

T.

道, 现 在 明 白, 难 见 真 的 人!  
 dào, xiàn zài míng bai, nán jiàn zhēn de rén!  
 знав того, та тепер зрозумів, ак рідко зустрічаються у жгтті справжні люди!

*mf* (weeping) *p* (weeping) *pp* *ppp* *pppp*

Наводимо фрагмент з першої сцени, коли Божевільний бачить, як сільська жінка б'є дівчинку і виголошує: «Ох і вкусила б я тебе!». Тут односкладове китайське слово «вкусила» (咬 – уао) перебільшено розтягнуте на чотири склади 啾啊噢呕 (yū-a-ao-ou). За ремаркою Го Веньціна, склади цього слова слід вимовляти, широко розтуляючи рота, немов жінка й справді хоче вкусити дитину (Приклад 4). Цей момент має важливе значення у драматичному розвитку сюжету, адже відчуття, що його переслідують, переростає у головного героя в конкретний страх: вони замислили їсти людей! (Го Веньцін, 2016: 53).

## Приклад 4. Фрагмент з першої сцени (тт. 281–293).

[Anxiously] ♩ = 160  
with exaggerated lip movements

Alto

啾 - 啊 - 噢 - 呕 你 几 口 我 要 啾 - 啊 - 噢 - 呕 你 几 口 才 出 气!  
 yū - a - ao - ou nǐ jǐ kǒu wǒ yào yū - a - ao - ou nǐ jǐ kǒu cái chū qì!  
 Ох і вку - си - ла б я тебе, доб - ря - че вкуси - ла б, шобзігнути злість! cái chū qì!  
 Ох і вку - си - ла б я тебе, доб - ря - че вкуси - ла б, шобзігнути свою злість!

*f* non vibrato normal

Підписуючи транскрипцію китайських ієрогліфів латиною для виконавців-європейців, композитор помітив, що за її допомогою можна урізноманітнити вимову тих чи інших слів і тим самим ще більш яскраво та реалістично виразити переживання головного героя. У другій сцені, коли Божевільний, неабияк злякавшись перехожих, повертається додому і намагається вимовити хоча б слово, йому це дається дуже важко, і він починає заїкатися. Голосні, за задумом композитора, немов застрягають у горлі хворого, а уста, не слухаючись, через силу розтуляються дуже повільно (Приклад 5). Не в змозі вимовити слова повністю, головний герой співає окремі склади або лише окремі фонемні у «кривому», переривистому, гострому ритмі.

**Приклад 5. Фрагмент з другої сцени (тт. 30–41).**

**Tempo giusto accurately**  
Mouth slightly open. Half of the vowel is choked in the throat.

*p* lip pop to sing. *p* *p* *p*

Tenoro

白 // // // 天 的 那 那 那  
bai // // // ti - an de na - a na na - a - a - a - a - a  
Ті лю - ди, яких я зус - трів

5

T.

那 伙 人, 我 我 看  
na yi huo - o re - n, wo wo - o - o - o - o - o kan  
сьо - го - дні... я я наскрізь

9

T.

出 他 // // // 他 们 话 中 全 是 毒...  
chu ta - // // // ta men - en - en hua - a - a zhong quan - an shi - i - i - i - i du...  
ба - чу от - пу - ту в їх - ніх сло - вах...

У 1985 році Го Венцзін, потрапивши в монастир Ташілхунпо в Шигацзе (Тибет), почув, як лами співали молитви. Їхні голоси були

надзвичайно сильними. Особливо композитора вразив пронизливий, потужний, величний голос наставника монастиря. Він пише: «Цей звук одразу нагадав мені грандіозний храм і звучання довжелезної тибетської труби. Я справді не міг повірити, що це був людський голос. Це був бас, що не схожий на той, який ми звикли чути» (Го Веньцзін, 2009: 43–44). Маючі на меті відтворити цей тембр на сцені, композитор вимагав, щоб лікар Хе (бас) – уособлення соціуму, що хоче приборкати головного героя, – виконував партію дуже суворим, потужним голосом<sup>7</sup>.

Манера співу пекинської опери неймовірно гнучка й різнобарвна, для неї характерні виразне вібрато і специфічний горловий звук. Тремоло на одному звуці іноді сильно нагадують звучання репетицій на китайському традиційному інструменті піпа, а плавні *portamento* – м'які, ковзаючі інтонації на китайському традиційному інструменті ерху. У «Вовчому селищі» композитор ще більше розширив спектр технічних прийомів виконання вібрато й тремоло, а це вимагає від артиста високої виконавської майстерності.

Фрагмент другої сцени партії Привиду (Приклад 6) містить горлове тремоло, швидке мінімальне вібрато, повільно-широке вібрато і тремоло, відтворене за допомогою кінчика язика, притиснутого до верхньої губи.

#### Приклад 6. Фрагмент другої сцени (тт. 63–77).

The image shows a musical score for two parts: Soprano and Soprano (S.).

**Soprano part:** The score is in 4/4 time, starting with the instruction "[Tempo giusto accurately]". It features a tremolo starting with *pp* and *f* dynamics, marked "Tremolo coming from the throat". It includes a fast, narrow vibrato and a throaty tremolo marked *ff* and *mf*. The lyrics are: 黑漆漆的 (hei qi de) 不 (bu) 见 (jian) 天 (tian). Below the lyrics are the pinyin: hei qi de bu jian tian.

**S. part:** The score is in 4/4 time, starting with a slow, wide vibrato marked *pp*. It includes a tremolo coming from the tongue tip against the upper lip, marked *p* and *ff*. It also features a *senza Tempo* section and a *gliss* (glissando) marked *ff*. The lyrics are: 月 (yue) 光 (guang) Ah! Below the lyrics are the pinyin: yue guang Ah!

<sup>7</sup> Тибетські інтонації знайшли свій відбиток і в інших творах Го Веньцзіна, таких як «Відлуння неба і землі» («天地的回声»), «Цзінфан» («经幡») та ін.

У четвертій сцені, коли головний герой поступово почав приходити до тями, з-за куліс у дуже низькому регістрі приглушено лунає спів чаклунки (контральто). В її партії використано оригінальні слова даоського заклинання для вигнання злих духів із одержимої людини. Раніше в Китаї практика таких обрядів була досить поширеною, і для лікування хворих часто запрошували містиків, що володіють мистецтвом проведення таких ритуалів.

Увівши образи Привиду молодшої сестри Божевільного<sup>8</sup> і Чаклунки, Го Веньцзін компенсував відсутність у оповіданні жіночих персонажів, а також вніс у оперу елементи похмурої містики, властивої його творчості загалом. Поява цих образів пояснюється поширеністю в сичуаньському фольклорі тематики потойбічних сил та духів. Епізоди за участю Привиду і Чаклунки стають втіленням «крику душі» Божевільного, підсилюють атмосферу його загострених переживань, сумнівів, внутрішньої боротьби.

Новації в оркестровій партії уможливорюються завдяки поєднанню академічних європейських і традиційних китайських інструментів, за рахунок чого сформовано новий полінаціональний тип оркестру. Вирізняється розширена партія ударних інструментів, що характерно для традиційної китайської опери, де вони виконують провідну за значенням, але акомпанувальну роль. Крім вишуканих західних інструментів (кастаньєт, маракасів, маримби, челести), використано ударні, характерні для пекінської та сичуаньської оперних традицій і західно-північної фольклорної музики Китаю, у тому числі багато різновидів тарілок, пекінських гонгів та інших інструментів. Металеві дзвіночки, кам'яні дзвони, гонги й барабани протягом тисячоліть посідали важливе місце як у фольклорі, так і у храмовій та придворній ансамблевій музиці Китаю.

Виразне драматичне напруження, що значною мірою створюється завдяки силі ударних, посилюється ефектом звучання струнних інструментів, які в опері також іноді трактуються як ударно-шумові.

---

<sup>8</sup> В оповіданні Лу Сіня лише згадується про *померлу* молодшу сестру Божевільного.



У ритмічній організації музичного руху та фактурі також простежуються паралелі з китайською традиційною оперною музикою. Наприклад, у фрагменті з першої сцени на словах *«Що я вам такого зробив?! Ці блідолиці з вишкіреними зубами усі зговорилися!»* ритмічний регіт натовпу, що в уяві Божевільного поступово перетворюється на гавкіт собак, зіставлений з повільно-протяжним співом головного героя. Щоб підкреслити конфлікт головного героя і соціуму, що його оточує, тут імітується один із *баньши*<sup>9</sup> (板式, дослівно – «модель метра») традиційної пекінської опери, що називається *«напружений ритм і повільний спів»* («紧打慢唱»).

У партії Привиду молодшої сестри використовується один з видів *баньши* традиційної китайської опери – *саньбань* (散板, буквально – «розхлябаний», «недисциплінований»). Він характеризується як такий, що *«вільно грається та вільно співається»* (散打散唱), а також *«не має ні сильних, ні слабких долей»* (无板无眼). Його гнучкість і невизначеність ідеально підходить для створення містичного образу.

У 92 такті другої дії в партитурі є спеціальний знак «サ», що вживається в традиційній опері для позначення подібних метричних моделей. У кодї соло Привиду маленької сестри на словах: *«Я сама йду в далеку подорож. Не тільки тебе немає, а й жодної іншої тіні немає у темряві. Тільки я розчиняюся у темряві, той світ повністю належить мені одній...»*<sup>10</sup> проходить у *саньбань*. У партитурі це зафіксовано у ритмічно вільному записі без позначення розміру з майже повною відсутністю тактових рис. Витримані звуки інструментального супроводу також не мають визначеної тривалості. У нотному записі переривистими лініями позначений приблизний час, коли звук того чи іншого інструмента має поступово розчинитися та зникнути. Наприкінці опери ударні та струнні інструменти

<sup>9</sup> У традиційній опері поняття *баньши* поєднує в собі метр, розмір, темп, характер музичного руху, його ритмічну визначеність або свободу (в залежності від різновиду), а також певний емоційний настрій мелодії.

<sup>10</sup> Слова для партії Привиду сестри Го Веньцзін запозичив з іншого твору Лу Сіня – «Дика трава» («野草»).

немовби міняються ролями. Вібрафон надає гармонічну підтримку вокальній партії, тоді як група струнних, мандоліна та гітара відтворюють ефект ударних через «відбивання» тремоло по корпусу інструмента. Такий прийом унаочнює принцип взаємодоповнюваності традиційного та сучасного, задіяний в оперній партитурі Го Веньцзіна.

### **Висновки.**

Звернення Го Веньцзіна до національних традицій китайської музики відбиває двосторонню орієнтацію «нової хвилі», що виникла в китайській професійно-композиторській музиці наприкінці 1970-х. Ідеться про перетворення глибинних китайських національних традицій поруч із використанням сучасних композиторських технік. Ця тенденція яскраво втілюється в опері «Вовче селище», приклад якої доводить, що в європейській за типом опері такий підхід стає художньо ефективним засобом оновлення сучасної музичної мови.

У опері Го Веньцзіна присутня низка новацій, джерелом яких стали китайська словесна мова і традиційна музика. До них можна віднести: а) нові способи вокально-декламаційної артикуляції китайської мови, розширення спектра вокально-виконавських технічних прийомів, особливу співацьку манеру на основі поєднання технік європейського бельканто і напружено-декламаційного високо-теситурного співу китайської традиційної опери; б) застосування семантики інструментального супроводу традиційної китайської опери та утворення нового полінаціонального складу оркестру; в) уведення в оперу персонажів, які насичують сюжет інтонаціями китайського фольклору; г) використання *баньши* китайської традиційної опери.

Музичні новації в опері «Вовче селище» слугують головній меті Го Веньцзіна: якомога реальніше та яскравіше змалювати переживання головного героя опери – Божевільного, який уособлює провідну ідею твору – конфлікт людини й соціуму.

Увівши в оперу елементи традиційної китайської музики, композитор розширив інструментальну та вокальну темброві

палітри, збагатив твір яскравим національним колоритом та значно урізноманітнив прийоми музичної виразності опери західного зразка.

## ЛІТЕРАТУРА

- Інтерв'ю з Го Венцзіном (2022). [Аудіозапис]. Особистий архів Д. Гнатюк.
- Лі Мін. (2019). *Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Лю Ле. (2022). *Оперна творчість китайських композиторів-емігрантів в аспекті взаємодії східних та західних традицій*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Су Юйчен. (2017). *Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Сяо Хуївен (2023). Асиміляція європейського досвіду в китайській опері 1980-х років: між традицією та авангардом (на матеріалі опери Ши Гуаннаня “Жаль за минулим”. (Наук. обґрунтування творч. проекту ... д-ра мистецтва). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Ту Дуня (2010). Паралелі художнього розвитку оперного театру Європи і Китаю. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Чжоу Ї. (2020). Вербальні аспекти системи вокального мистецтва Китаю. *Аспекти історичного музикознавства*, 21, 137–149.
- Чжу Чанлей (2006). Конвергенція східної і західної художньої традиції в композиторській практиці. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- 刘靖之 (2000). 抄袭、模仿、移植——中国新音乐发展的三个阶段. *南京艺术学院学报(音乐与表演版)*, 3, 7–10 [Лю Цзінчжі (2000). Плагіат, імітація, трансплантація – три стадії розвитку китайської Нової музики. *Вісник Нанкінського інституту мистецтва (музично-виконавське видання)*, 3, 7–10].

- 刘靖之 (2009). 中国新音乐史论(增订版). 香港: 中文大学出版社. [Лю Цзінчжі (2009). *Історія нової китайської музики*. (Оновл. вид.) Гонконг: Видавництво Китайського університету].
- 安魯新. (2012). 郭文景音乐创作研究 [D]. 北京: 中央音乐学院出版社. [Ань Лусінь. (2012). *Дослідження музичної творчості Го Веньцзіна*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Центральна консерваторія. Пекін.]
- 张守涛. (2019). 东方历史评论, 《五四》前后的鲁迅. [Чжан Шоутао. (2019). Огляд історії Сходу. Лу Сінь до та після «Руху четвертого травня». Retrieved from <https://www.jiemian.com/article/3121275.html>]
- 张法. (2009). 世纪80年代新潮音乐倾向的多样性[J]. 西北大学学报(哲学社会科学), 1, 148–154 [Чжан Фа. (2009). Різноманітність нових музичних тенденцій у китайській музиці 1980-х. *Вісник Північно-західного університету (філософія та соціальні науки)*, 1, 148–154].
- 明言 (2012). 中国新音乐. 北京: 人民音乐出版社. [Мін Ян. *Нова музика Китаю*. Пекін: Китайське народне музичне видавництво].
- 郭文景. (2009). 噪音[M]. 北京: 人民音乐出版社 [Го Веньцзін. (2009). *Шум*. Пекін: Народне музичне видавництво]
- 郭文景. (2016). 歌剧文本与音乐的关系以及中文歌剧的语言问题——以歌剧《狂人日记》为例[J]. 歌剧, 11, 52–53 [Го Веньцзін. (2016). Взаємозв'язок оперного тексту і музики та проблема мови в операх китайською – на прикладі опери «Щоденник божевільного». *Опера*, 11, 52–53.]
- 闫笋. (2016). 论现代戏曲编创中的国际化情结——兼评交响配乐版川剧《思凡》的审美创新[J]. 当代戏剧, 7, 22–24 [Янь Сунь. (2016). Феномен розширення традиційної опери до міжнародного рівня – новації інструментованої версії сичуаньської традиційної опери «Туга за мирським». *Сучасна драма*, 7, 22–24].
- 高文厚, 施聂姐. (2003). 郭文景(下)——一幅作曲家的肖像[J]. 中央音乐学院学报, 3, 93–99. [Коувенховен, Франк, & Ши Нецзе. (2003). Го Веньцзін – портрет композитора. *Журнал Центральної музичної консерваторії*, 3, 93–99.]

## REFERENCES

- An Luxin. (2012). *Research on Guo Wenjing's music creation*. Beijing: Central Conservatory of Music Press [in Chinese].
- Guo Wenjing (2009). *Noise*. Beijing: People's Music Publishing House [in Chinese].

- Guo Wenjing (2016). The relationship between opera text and music and the language issues of Chinese opera – taking the opera “Diary of a Madman” as an example. *Opera*, 11, 52–53 [in Chinese].
- Interview with Guo Wenjing (2022). [Audio recording]. Stored in personal archive of Daria Hnatiuk [in English].
- Kouwenhoven, Frank & Shi, Niejie (2003). Guo Wenjing – a composer’s portrait. *Journal of the Central Music Conservatory*, 3, 93–99 [in Chinese].
- Li Ming. (2019). *Opera art of China and Europe in the context of mutual representations*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Liu Jingzhi (2000). Plagiarism, imitation, and transplantation – three stages of the development of new music in China. *Journal of Nanjing University of Arts (Music and Performance Edition)*, 3, 7–10 [in Chinese].
- Liu Jingzhi (2009). *A History of Chinese New Music*. (Updated Edition). Hong Kong: Chinese University Press [in Chinese].
- Liu, Le. (2022). *Opera creativity of Chinese emigrant composers in the aspect of interaction of Eastern and Western traditions*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Ming Yan (2012). *Chinese New Music*. Beijing: People’s Music Publishing House [in Chinese].
- Su Yuchen. (2017). *Compositional and dramaturgical features of Chinese program concerts for a soloist with an orchestra of traditional instruments*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Tu Dunya (2010). *Parallels of the artistic development of the opera theater of Europe and China*. (Extended abstract of PhD diss.). Odesa A. V. Nezhdanova State Music Academy. Odesa [in Ukrainian].
- Xiao Huiwen (2023). *Assimilation of European experience in Chinese opera of the 1980s: between tradition and avant-garde (based on the material of Shi Guangnan’s opera “Regret for the Past”*. (D.M.A. thesis). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Yan Sun. (2016). On the international complex in the creation of modern operas – and comment on the aesthetic innovation of the symphonic soundtrack version of Sichuan Opera “Sifan”. *Contemporary Drama*, 7, 22–24 [in Chinese].
- Zhang Fa. (2009). A variety of new musical trends in Chinese music in the 1980s. *Journal of Northwest University (Philosophy and Social Sciences)*, 1, 148–154 [in Chinese].

- Zhang Shoutao. (2019). Oriental History Review, Lu Xun before and after “May Fourth Movement”. Retrieved from <https://www.jiemian.com/article/3121275.htm> 1 [in Chinese].
- Zhou Yi. (2020). Verbal aspects of China’s vocal art system. *Aspects of historical musicology*, 21,137–149 [in Ukrainian].
- Zhu Chanlei (2006). *Convergence of Eastern and Western artistic traditions in composer practice*. (Extended abstract of PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].

### ***Daria Hnatiuk***

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv),  
postgraduate student,  
the Department of Theory and History of Music performance  
e-mail: gnatyuk.das@gmail.com  
ORCID ID: 0009-0004-6043-0149

## **National tradition as an innovation factor in Guo Wenjing’s chamber opera “Wolf Cub Village”**

### ***Statement of the problem.***

*The modern stage of development of Chinese musical theater is associated with a significant role in creative experiment, the search for new artistic means. These processes have gone down in history as an artistic direction under the name “new wave”. It emerged in 1976 as a confrontation with the aftermath of the cultural revolution. It combines trends in the revival of national Chinese traditions and the introduction of modern compositional writing methods. In the works of representatives of this direction, a deep understanding of the uniqueness of the aesthetics of ancient Chinese music, the originality of its rhythm and timbre richness is restored. These features are vividly embodied in the Opera “Wolf Cub Village” by Guo Wenjing (郭文景, born in 1956). The theme of the transformation of traditional Chinese musical art in modern times under the conditions of Western influences and the formation of new Chinese music raises by Chinese researchers in one way or another. But the issue of national tradition as a factor of innovation is considered tangentially. Thus, the subject of the article, which reveals the features of the implementation of the traditional chamber opera “Wolf Cub Village” by Guo Wenjing, is looking up-to-date.*

**Recent research and publications.**

*An Luxin in the dissertation “Research of Guo Wenjing’s musical creativity” (2012) traces the stylistic features of Guo Wenjing’s work and analyzes many of his works, but the reason of significant amount of material studied, the composer’s opera heritage is highlighted in generalized way. Guo Wenjing’s own article (2016) as well as materials published in his book “Noise” (2009), are a valuable source of information about the composer’s idea of the opera.*

**Objectives, methods, and novelty of the research.**

*The purpose of the article is to identify the mechanisms of innovations in the implementation of the national Chinese tradition in Guo Wenjing’s chamber opera “Wolf Cub Village”. The study used methods developed in modern musicology, in particular, theoretical, historical and cultural analysis, as well as the method of theoretical generalization. For the first time, the embodiment of the national tradition in the opera work by the contemporary Chinese composer is considered as a factor of artistic innovations.*

**Research results and conclusion.**

*Guo Wenjing’s appeal to the national traditions of Chinese music is associated with the two-way orientation of the “new wave” flow that emerged in Chinese professional composing music. We are talking about transforming deep Chinese national traditions along with the use of modern compositional techniques. It is proved that in European opera this approach becomes an artistically effective means of updating the modern musical language.*

*As a result of the study, Guo Wenjing’s opera “Wolf Cub Village” revealed a number of innovations, the source of which was the Chinese verbal language and traditional music. These include: a) the invention of new methods of vocal and declamatory articulation of the Chinese language, the expansion of the range of vocal and performing techniques, the creation of a special style of singing that combines European bel canto and intense high declamatory singing of the Chinese traditional opera; b) the use of features of the sound and semantics of instrumental accompaniment of traditional Chinese opera and the formation of a new poly-national composition of the orchestra; c) the introduction of characters into the opera that saturate the plot with figurative intonations of Chinese folklore; d) the use of metro-tempo models (banshi) of Chinese traditional opera.*

*By introducing the elements of Chinese traditional music into the opera, the composer expanded the instrumental and vocal timbre palettes, enriched the work with a bright national flavor and significantly diversified the techniques of musical expressiveness of Western-style opera.*

**Keywords:** *opera “Wolf Cub Village”; Guo Wenjing’s work; national tradition; Chinese national opera; Chinese traditional music; Western-style Chinese opera; “new wave” opera; musical innovations; chamber opera; modern music.*

*Стаття надійшла до редакції 9 вересня 2023 року*