

ПРЕТВОРЕНИЕ СТИЛЕВЫХ ЧЕРТ ТРАДИЦИОННОГО ВОКАЛА В НАЦИОНАЛЬНОЙ ОПЕРЕ КИТАЯ

THE IMPLEMENTATION OF THE STYLE FEATURES OF TRADITIONAL VOCALS IN THE CHINESE NATIONAL OPERA

Wu Jin

Summary. This article is devoted to the problem of developing a system of training Opera performers, combining the techniques of traditional Chinese and European vocals. The urgency of the problem lies in the significant difference between Chinese traditional and Western European vocals. The problem is revealed on the basis of the characteristics of the existing Opera works of traditional Chinese Opera.

Keywords: Opera, vocal, bel canto, China, traditional Chinese Opera.

УЦзинь

Аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, СПб
Wujin20160826@163.com

Аннотация. Данная статья посвящена проблеме разработки системы подготовки оперных исполнителей, совмещающих техники традиционного китайского и европейского вокала. Актуальность проблемы заключается в существенном различии китайского традиционного и западноевропейского вокала. Проблема раскрывается на основе характеристик существующих оперных произведений традиционной китайской оперы.

Ключевые слова: Опера, вокал, bel canto, Китай, традиционная китайская опера.

Китайский музыкальный театр, пройдя длительный путь развития, накапливал, развивал и расширял собственные художественные элементы и приемы музыкальной выразительности.

Эта художественная система, как закрытая, функционировала более 700 лет. В XX веке в традиционное искусство являлись новые художественные формы, которые так же постепенно совершенствовались. Помимо использования национальных художественных форм все более широко распространялось заимствование средств выразительности, свойственных зарубежному искусству. Сначала оно было минимальным и сводилось к отдельным элементам. Например: композитор Чэн Яньцю добавил в мелодику пекинской оперы английский народный мотив «Последняя роза лета» (Томас Мур), певица Чан Сянюй в исполнении партии Хун-нян («Западный флигель») адаптировала западную «смеющуюся» вокальную манеру, Гай Цзяотянь в «Башне льва» в исполнении ролей У Сун и Си Мэньцин в сценах схватки добавил элементы техники борьбы из фильма «Робин Гуд» и т.д. Затем в китайскую оперу все более активно проникает и тип мелодического распева и, что особенно важно, европейская манера пения.

В настоящее время, как в традиционной музыкальной драме, так и в современной китайской опере национальная манера пения и западная, в основе которой лежит *bel canto*, сосуществуют и даже, так сказать, взаимопроникают. Этим обусловлена сложность и актуальность проблемы подготовки вокальных исполнителей. Ее решение требует четких представлений о вокальной технике как *bel canto*, так и традиционной китайской.

Задачей настоящей главы является характеристика последней. Вокал традиционной музыкальной драмы существенно отличается от того, что сложился в западноевропейском оперном театре. Это ставит проблему разработки системы подготовки оперных исполнителей, совмещающую техники традиционного и европейского вокала.

Традиционный вокал Китая в системе подготовки исполнителей музыкального театра в современной опере Китая.

Для дальнейшего развития китайской оперы в целом было необходимо повысить уровень вокала. В этом плане перспективным представлялось обращение к эстетике традиционной музыкальной драмы.

Китайская традиционная музыкальная драма, за 27 веков своего развития пережила несколько этапов: расцвет «юаньской цзацзюй», эволюцию драмы «наньси», расцвет «чуаньци» эпохи Мин и т.д. накопила материал, который является характерным признаком национальной оперы, родившейся в середине XX века. Уже первая из них, «Седая девушка», и вслед за ней — «Сяо Эрхэй женится», «Лю Хулан», «Красная армия Хунху», «Красный коралл», «Цзян Цзе», «Девушка-коммунистка», «Раздувающий костер весенний ветер сражается с древним городом» и другие свидетельствуют об этом. Эти произведения адаптировали важнейшие элементы музыкальной и вокальной выразительности традиционной китайской драмы, благодаря чему китайская национальная опера быстро нашла путь к широкой аудитории [7, с.20–23].

Заимствуются мелодика, ритм и метр, а также сценические элементы, например, чередование музыкальных и вербальных форм, монолога и диалога. На основе их сочетания создаются образы героев, развивается сюжет.

Уже в музыке ранних произведений претворяется разнообразие мелодики местных традиционных музыкальных драм. Их стилевое многообразие позволяет отражать и характерность образов, и богатство эмоций.

Так, шаосинская музыкальная драма мастерски выражает лирические чувства, главным образом через пение. Мотивы отличаются чистотой и изяществом, ясностью и взволнованностью.

Цзяннаньский местный колорит шаньсийской музыкальной драмы наполнен торжественностью, но одновременно в нем сохраняются свежие и изящные циньские напевы, которые отличаются богатством и разнообразием мелодий. Трогательным типовым мелодиям Сычуаньской драмы присущи красота и эмоциональная утонченность [3, с.6].

В высшей степени отмечена местным колоритом музыка хэнаньской драмы. Ее мелодии отличаются текучестью и четким ритмом, создавая с помощью инструментального сопровождения смелый и звучный художественный стиль.

Все это богатство китайской традиционной музыкальной драмы стало «строительным материалом» современного оперного искусства Китая. Благодаря своей выразительности он способен передать стиль определенного театрального жанра, характерность образов героев, особенности их внутреннего мира.

Сегодня традиционная музыкальная драма объединила в себе и элементы современного эстрадного искусства, песенно-танцевальную и народную инструментальную музыку. При этом основой всех этих форм выразительности стали народные мелодии, передаваемые из поколения в поколение методом традиционного вокала.

Долгая история развития традиционной музыкальной драмы сформировала целостную систему выразительных средств. При этом процесс ее развития продолжается. В результате работы многих поколений актеров характеристический музыкальный материал приобретал стилевое своеобразие и зрелую законченность форм. Постепенно сформировались такие его разновидности как: «Куньшаньские мотивы», «Иянские мотивы», «Хайяньские мотивы», «Юйяоские мотивы» и другие, которые и определили своеобразие региональных музыкальных драм [2, с.4].

На данный момент существует множество произведений в жанре музыкальной драмы, которые в основном можно дифференцировать по следующим стилевым признакам: система типовых мелодических формул-клише «цюйпай» и система метро-темповых изменений «баньши». В основе «цюйпай» лежат определенные по длине музыкальные типовые фразы, каждая из которых обладает своим выразительным смыслом. Их сочетание легло в основу формирования театральных форм и типизации образов.

«Баньши» также часто называется «баньянь» (дословно «конечная и начальная доли такта»). Данным понятием обозначается метр традиционной мелодии, воспроизводимой дощечкой губань (инструмент похожий на трещотку), сопровождающей рассказы уличного артиста. Ее ударами подчёркивается важное в смысловом отношении место. Его отмечает равномерный удар на каждую сильную долю такта, откуда и следует название ритма «бань» (доска). Сильная и слабая доли также отбивались пальцами с помощью похлопывания по барабану. При этом данные удары назывались: «бань» — на первую долю, «тоуянь» — на вторую, «чжунянь» на третью «мо-янь» — на последнюю. Все вместе называлось «баньянь».

Изменения «баньши» в китайской традиционной музыкальной драме происходят в связи с развитием сюжета, отражают театральность самой драмы, воплощение образов персонажей, а также развитие сюжета, что в большей степени наделяет китайскую оперу национальными чертами. Так, «баньши» в качестве основной структурной единицы использует пару симметричных восходящих и нисходящих фраз. При этом главным музыкальным материалом становятся один-два элемента, заключенных в музыкальные фразы. С помощью изменений метра и ритма, а также путем добавления других музыкальных элементов формируется определенная метро-темповая система, которая и характеризует тот или иной сценический образ [8, с.44].

Мелодии китайской традиционной музыкальной драмы по своей выразительной способности подразделяются на три вида. Первый — лирические. В них используется метро-темповые варианты «баньши» под названием юаньбань (замедленный речитатив под аккомпанемент губань) или маньбань (медленный речитатив под аккомпанемент губань). Данные мелодии используются для выражения воспоминаний и сложных внутренних состояний, и передачи того, как изменяется внутренний мир человека, проходя путь от конфликта до озарения. При этом, характерны темповые изменения — от медленного движения к быстрому.

Второй вид — мелодии повествовательного характера, в которых часто используется юаньбань — чуть замедленный вариант куайбань (речитатив под акком-

Пример 1.

谱例：《没有眼泪，没有悲伤》

娘 说 过 (那)

二 十 六 年 前,

数 九 寒 冬 北 风 狂,

панемент губань). Подобная мелодика применяется для передачи спокойного умиротворенного диалога.

Третий вид — драматические мелодии, используемые для передачи напряженных эмоций и конфликтных сценических ситуаций. Часто характерной чертой подобного тематического материала является ускорение темпа, могут использоваться куайбань (речитатив под аккомпанемент губань), яобань (пение с усиленной жестикюляцией) или саньбань (пение с жестикюляцией и речитативом). При этом, потенциал выразительности, заключенный в мелодии, часто облекается в форму вариаций. Это позволяет на основе весьма ограниченного тематического материала характеризовать множество различных состояний и ситуаций.

Музыкальные стили драм различных местностей имеют *свою специфику в области мелодики*. Например, в шаньсиньской музыкальной драме, чей стиль отличается воодушевленностью, она одновременно обладает свежестью и изяществом, включает в себя простонародные песенные мелодии. Мотивы шаньсиньской музыкальной драмы, наполненной колоритом местности Цзяннань, отличаются благозвучием и изяществом [6, с32–37].

Метрические особенности китайской музыки берут свое начало в глубокой древности. Так, в доциньскую эпоху периода «Ши цзин», в «Книге песен»¹ впервые про-

¹ «Книга песен» — один из древнейших памятников китайской литературы; содержит записи древних песен, гимнов и стихов различных жанров, созданных в XI — VI вв. до н.э.; отбор и редакция произведений приписывается Конфуцию; входит в конфуцианское «Пятикнижие», «Чу цы», «Чуские строфы» (сборник поэтических произведений 3 в. до н.э.) [У-цзин // Большая советская энциклопедия : в 66 т. (65 т. и 1 доп.) / гл. ред. О. Ю. Шмидт. — М. : Советская энциклопедия, 1926–1947.]

являются признаки системы перемены метра, которая в дальнейшем стала развиваться и совершенствоваться, сформировав в национальной музыкальной драме прием «баньши».

Основным же метром в китайской театральной драме является ритм «юаньбань» (замедленный речитатив под аккомпанемент губань), который также может называться «чжунбань» (средний ритм). Ему соответствует структура «один бань-один янь», которая подразумевает двудольный размер с одной сильной и одной слабой долями. Его простая, легко запоминающаяся форма становится основой других метров. Например, он может изменяться до формы «быстрый три янь», «медленный три янь», а также «уяньбань» (круглый ритм) — одна сильная доля за другой.

Китайская национальная опера вобрала в себя данную систему. Она нашла претворение в опере Янь Цзиньсюаня «Седая девушка», затем встречается в операх Чжан Жужа «Раздувающий костер весенний ветер сражается с древним городом», «Заря», Ван Сижэня и Ху Шипина «Красный коралл», Ян Мина, Цзян Чуньяна «Цзянцзе», Чжан Цзиньана «Красная армия Хунху», Ши Лэмэн «Дочери партии», Чжан Чжой и многие других.

В опере Чжан Цзиньана «Красная армия Хунху», героиня Ханьин, вспоминая свою горестную жизнь, поет: «Нет слез, нет страданий». В ее арии используется ритм «юаньбань» (замедленный речитатив под аккомпанемент губань). Вкрадчивая и скорбная мелодия жалобно передает тяжелую жизнь Ханьин (см. пример 1).

Следующий отрывок из арии «Нет слез, нет страданий» содержит мелодию, звучащую в оркестре во вре-

Пример 2.

谱例：《没有眼泪，没有悲伤》

自由地

生我是娘，教我入党！

为革命，砍头只当风吹帽！

为了党，洒尽鲜血心欢

畅！

Пример 3.

谱例：《五洲人民齐欢笑》1

慢速 自由地

不要用哭声告别，

不要把眼泪轻抛！

мя декламации, при этом используется «саньбань» (ария с жестикуляцией и речитативом). Непреклонность интонации, которая играет большую роль в передаче смены эмоций Ханьин, выражает твердую веру Ханьин в революцию и безграничную верность партии. «Куайбань» (ускоренный речитатив под аккомпанемент губань) вырастает из «юаньбань» (замедленный речитатив под аккомпанемент губань). При этом можно выделить метр «один бань — один янь» (сильный и слабый удар). Данный прием часто используется в куль-

минациях, что усиливает драматизм момента действия (см. пример 2).

В опере Ян Мина и Цзян Чуньяна «Цзянцзе» ритм «саньбань» (ария с жестикуляцией и речитативом) использует прием «распадающейся» мелодии, преобразуя ее в свободное по темпу и ритму движение.

Использование ритмически свободного мотива в сопровождении чередующихся пения и инструменталь-

Пример 4.

谱例：《五洲人民齐欢笑》2

慢速 自由地

云 水 激 ， 卷 怒 潮 ，

风 雷 震 ，

报 春 到 ！

Пример 5.

慢、苍老无力
(杨白劳唱)

1. 十 里 风 雪 一 片 白 ， 数 帐 七 天 没
2. 指 雪 盖 过 了 这 一 关 ， 挨 冻 受 饿 没

回 来 。 也 能 忍 耐 。

(根据山西秧歌《捡麦穗》改编)

ных фрагментов, создает своеобразный сбой сильной и слабой доли, который может ускоряться и замедляться согласно переменам настроения, в национальной драме обычно выражая горестные чувства. В противовес четкому ритму, «саньбань» развивается, следуя за словом, чутко передает эмоциональные изменения.

В двух нижеприводимых фрагментах из оперы «Веселый смех народов всего мира» также используется ритм «саньбань». В первом отрывке с его помощью выражается чувство привязанности Цзян Цзе к това-

рищу. Второй, включающий в себя всего лишь двенадцать слов, положенных на широкий, ровный мотив, передает непоколебимое чувство долга Цзян Цзе, характеризуя ее бесстрашный революционный облик (см. примеры 3, 4).

В арии «Снежная буря», героя Ян Байлао из оперы «Седая девушка», используется ритм «маньбань» (медленный речитатив под аккомпанемент губань). Глубокий сдержанный мотив характеризует искренний и безыскусный характер Ян Байлао, образно отражает ритм, тя-

Пример 6.

谱例：《我为共产主义把青春贡献》

摇板 紧拉慢唱

粉碎你旧世界
奴役的锁链, 为后代
换来那
幸福的明天.

желую поступь, крайнюю усталость страдающего от голода героя (см. пример 5).

В опере «Цзян Цзе» в арии «Мой вклад в коммунизм» для передачи образа ненавистного старого общества применяется ритм «яобань» (ария с усиленной жестикulyцией): Вокальная партия в достаточно стремительном темпе передает гневный укор в адрес старого общества — перед публикой предстает бесстрашный, открытый и отважный характер Цзян Цзе (см. пример 6).

В опере Чжан Жуя «Раздувающий костер весенний ветер сражается с древним городом» в ключевой арии «Победный аромат цветов» так же используется жизнеутверждающий ритм «юаньбань» (замедленный речитатив под аккомпанемент губань). Ария звучит спокойно, плавно, повествовательно, мелодия разворачивается непринужденно [1, с.156–163]. В арии героини Цзин Хуан на один удар приходится одно, а то и два слова, что передает мужественный, энергичный и сильный характер героини (см. пример 7).

Быстрый темп арии с ударением на каждую долю такта выражает преданность Цзян Цзе партии, твердую уверенность в победе революции. В арии отражены крайне сильные чувства, текст отличается звонкостью и ритмичностью, как будто заставляющий аудиторию увидеть раскрывающийся перед их глазами величественный образ того, как «пылающий огонь степного пожара освещает жаром небо».

Яркой и красочной музыкальной спецификой обладают и «Циньские арии» (мелодии местности Шэньси и Ганьсу), над которыми могут стоять указания: «радостный звук» или «печальный звук». Баньши, используемый в них, подразделяется на «маньбань» (медленный речитатив под аккомпанемент губань), «цзяньбань», (резкий, «хлесткий» речитатив), «гуньбань» (речитатив накатывающий как волны) и другие. Они обладают огромным разнообразием выразительных средств, важнейшим из которых являются ритмы луаньтань (также носит названия циньцян или баньцы). В зависимости от ритма могут относиться к «пинбань» («ровный ритм»), «цзябань» («ритм

Пример 7.

谱例：《胜利时再闻花香》

怒斥地

你们说的王道乐土，你们说的大共荣圈

你们却在侵略霸占、野蛮凶残、灭绝人寰，你们犯下的

罪行罄竹也难书，你们欠下的血债要用血来还，

Detailed description: The image shows a musical score in staff notation with three lines of music. The first line starts with a treble clef and a key signature of one flat. The tempo/mood is marked '怒斥地' (With anger). The lyrics are in Chinese characters. The second line continues the melody, and the third line concludes with a final note. The lyrics are: '你们说的王道乐土，你们说的大共荣圈 你们却在侵略霸占、野蛮凶残、灭绝人寰，你们犯下的 罪行罄竹也难书，你们欠下的血债要用血来还，'

с наложением»), «эрсин» («двойной ритм»), «люшуй» («ритм текущей воды») и другие.

Также стоит упомянуть музыку Хэнаньской дармы, ритмическая структура которой включает в себя высокие напевы сычуаньской драмы.

Несколько столетий развитие китайского национального театра дало богатый характеристический материал. Образцы мелодий музыкальной драмы проникли в китайскую национальную оперу, дали богатый материал для оперного искусства XX века, стали неотъемлемым музыкальным элементом китайской национальной оперы. С помощью ритмоинтонационных средств, сложившихся в традиционной музыкальной драме, была решена проблема гармоничного сочетания слова и музыки, отражены драматические черты образов, созданы яркие и живые характеристики персонажей.

Согласно единому мнению исследователей, национальная опера должна заключать в себе накопленный материал национальной культуры, сочетая его со сложившимися требованиями к самому жанру. Музыковед Цзюй Цихун в своей работе «Верди и китайская опера» выразил свое мнение относительно основных эстетических и структурных принципов современной китайской оперы. Он полагает, что оперы Верди являются произведениями современного типа, в связи с чем, они не должны становиться единственной творческой основой для развития китайской оперы. Они должны выступать в качестве дополнительных элементов к традиционной музыкальной драме, пронизанной национальным ко-

лоритом. Только в этом случае заключенное в ней очарование способно гарантировать дальнейшее развитие жанра как национального. Китайская опера, ориентируясь на мировые образцы, должна обладать и ярко выраженным национальным своеобразием, должна сочетать традиционные общемировые основы с национальным стилем[5, с.20–23].

Это тем более очевидно, что в отношении форм выразительности китайское оперное и традиционное искусство музыкальной драмы имеют много общего: создаются на основе либретто, во многом схожих сценических приемов, имеют ярко выраженный национальный характер, а также соответствуют эстетическим запросам публики. Хотя национальная опера является новым явлением в китайском театральном искусстве, созданном на основе норм западной культуры, но в своем развитии она вобрала в себя лучшее из китайской традиционной музыкальной драмы и народной вокальной музыки. Именно благодаря этому она и приобрела ярко выраженный национальный стиль. Перечисленные выше приемы «баньши», «цзюйпай», а также различные формы вокала — протяжное пение, отрывистое пение, подголосочное пение и другие стали своеобразным наследством традиционной музыкальной драмы. Все они прекрасно адаптированы к китайской национальной опере.

Сочетанием в современной национальной опере Китая стиливых черт европейской и традиционной национальной вокальной культуры и обусловлена проблема вокальной подготовки оперных артистов в современном Китае.[11, с.26]

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван Юйхэ. Новейшая музыкальная история Китая/Юйхэ ван Пекин: Народное музыкальное издательство. — Пекин, 2002. — 358 с.
2. Го Ланьин. Взгляд на традиционные китайские вокальные приемы со стороны банзцы местности Шаньси/Ланьин Го//Литературная газета. — Шаньси 1950. — 161 с.
3. Го Цзяньмин. Китайское оперное искусство 20–60 века. Музыкальное исследование. — Пекин 2002. № 3. — 79 с.
4. У Пэйвэнь. Национальная опера и манера пения Оперное искусство. — Ланьин, 1989. — № 3. 4 с.
5. Хэ Миньцзюань. Обсуждая вокальную музыку национальной Хэ Цзинчжи. Путь китайской социалистической национальной оперы Литературная теория и критика. — Пекин, 1995. № 5. С. 20–23.
6. Цзин Ша. Обсуждение создания музыки к опере «Хун Цзе» Оперное искусство. — Шанхай, 1993. № 9 С. 32–37
7. Цзю Цилун. Китайская опера и мелодрама в новом веке Народная музыка. — Хунань. 2001. № 9 С. 20–23.
8. Чжао Сяоянь. Пути развития китайского вокального искусства Музыкальное искусство. — Пекин, 1992. № 2. с. 44.
9. Чэнь Син. Музыкальный анализ оперы «Равнина», Музыкальный анализ. — Ухань, 1988. № 1. 21 с.
10. Чэнь Цзы. Беседы об опере Оперное искусство. — Пекин, 1999. № 1. с. 13
11. Чэнь Цзы. Коротко о театральности оперной музыки Народная музыка. — Шанхай, 1981. — 40 с.
12. Янь Кэ. Социалистическое оперное искусство, обладающее китайским колоритом Оперное искусство. — Пекин 1992. № 4. с. 3–5.

© У Цзинь (Wujin20160826@163.com).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»



Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена