

ВОКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЫ

В статье рассматриваются особенности вокального искусства Пекинской оперы, где наряду с танцем, движением и музыкой оно является одним из важнейших выразительных средств традиционного китайского театрального искусства. Пению свойственно наивысшее проявление чувств, определяющих эмоциональные и эпические свойства спектакля.

Ключевые слова: Пекинская опера, вокал, речитатив, эрхуан, сипи.

Ruan Yongchen. THE BEIJING OPERA VOCAL ART

The article focuses on the peculiarity of Beijing opera vocal art, which together with dance, movement and music is one of the most important expressive means of traditional Chinese theatre. The role assigned to singing is the one of rendering the utmost manifestation of the feelings along with forming the emotional and the epic part of the performance.

Key words: Beijing opera, vocal, recitative, Erhuang, Xipi.

Несмотря на то, что в Пекинской опере вокал не является основным выразительным средством, как в опере западноевропейской, пение — одно из важнейших выразительных средств этого китайского театрального искусства наряду с танцем, движением и музыкой.

Большое значение здесь имеет сам звук. Неповторимость исполнения, завораживающее звучание обуславливается глубоким знанием фонологии, техники пения и достижением гармоничного звучания. В прошлом актеров Пекинской оперы называли «певцами пьесы».

Вокальная часть Пекинской оперы состоит из речи и пения. Речь в свою очередь делится на юньбай (речитатив) и цзин-бай (пекинскую разговорную речь); речитатив используется серьезными персонажами, разговорная речь — молодыми героями и коми-

* Жуань Юн Чэнь (КНР) — аспирант кафедры музыкального театра Российского университета театрального искусства — ГИТИС. E-mail: kniga2@gitis.net.

ками. Пение имеет два основных мотива: эрхуан (заимствованный из народных мелодий провинций Анхой и Хубэй) и сипи (из мелодий провинции Шэньси). Кроме того, Пекинская опера унаследовала мелодии более старой южной оперы куньцзюй и некоторых северных народных песен. Сипи в основном отражает бойкий и веселый напев героя, эрхуан передает скорбь и тяжелые вздохи, которые порой растягиваются на много тактов, создавая прекрасный напев. В прошлом оперные арии ставились актером совместно с наставником по музыке, сегодня музыкант-профессионал вместе с актером создают напев и сочиняют музыку. Можно сказать, что Пекинская опера — это прежде всего искусство напева.

В мастерстве актера Пекинской оперы пение возникает только тогда, когда смыслового содержания слова не хватает для выражения его эмоционального наполнения и когда словесная образность нуждается в вокальной поддержке. Как только любое из эмоциональных состояний актера переходит в свою наивысшую эмоциональную степень: радость — в восторг, гнев — в ненависть, печаль — в страдание, испуг — в напряжение всех сил, — это должно быть выражено звуком. То есть пению отдается наивысшее проявление чувства, образующее эмоциональную и эпическую ткань спектакля.

«Все звуки рождаются в сердце человека, — повторяет классическое изречение “юэ цзи”¹ автор XVIII века Сюй Да Чунь. — Тот, кому предстоит петь, должен прежде всего выбрать позу и занять положение, подражая характеру, настроению, облику своего персонажа, словно тот сам произносит слова. Только тогда его образ приблизится к правде, а сердца слушателей испытают небесное блаженство. Если же слушатель сблизится с персонажем, то он забудет, что арию исполняет актер».

Сюй Да Чунь говорит о проникновенном, органически связанном с характером и настроением персонажа исполнении актера, который может заставить слушателей поверить в сценическую правду происходящего, заставить их сопереживать ему.

Одним из важных эстетических законов исполнительского искусства является категория «юань» (округлый, полный, гармоничный), более всего разработанная теорией вокального и речевого мастерства. Пропетое и произнесенное слово и звук,

¹ Юэ цзи — «Записки о музыке». 19 глава трактата «Ли Цзи» — «Книги ритуалов», одного из главных канонов конфуцианства.

различаясь по своей музыкальной структуре (в пении — мелодия, в устной речи — законы фонетики и тонального произнесения слова), подчиняются единым правилам чистоты и силы произношения при соблюдении ритмико-звуковой разбивки текста. Иными словами юань — это эстетический закон звука.

Юань — легкость и свободная естественность звука. Звук голоса должен парить в вышине, подобно летящим облакам, естественно выливаться, не зная нигде преград. Технически совершенное и изящное искусство достигается «ровностью звука», умением держать звук, не повышая и не понижая тона, а также легкостью звука, что означает соблюдения правила изменения тона, в котором произносится иероглиф в зависимости от рядом стоящих иероглифов.

Энциклопедический словарь «*Цыхай*»² характеризует юань как понятие неисчерпаемости, полноты, всеохватности качества предмета, которое берет начало в философии *И-цзин*³. Буддизм дает эстетическую интерпретацию юань. Согласно буддизму, *юань инь* (полный, гармоничный звук) бесплотен и невесом, он исполнен внутренней гармонии и совершенства, поэтому способен переливаться изящно и красиво.

Впервые категория юань появляется в трактате «Чан лунь» («Рассуждение о пении») Янь Ань Чжи Аня — теоретика вокального искусства второй половины XIV века: «Звуки должны быть округло-законченными — юань шу» [*Тьен Чжи Пин*, 2009, с. 7].

Чэнь Чун Суй — теоретик вокального искусства XVII века — раскрывает актеру важное значение правила юань для овладения им мастерской техникой пения: «Искусное и привлекательное пение — *шань чан* будет достигнуто, если углы рта не зажаты, легки и примут округлую форму — *юань*... Пение не будет искусным, если рот хаотически выплевывает звук» [там же, с. 13].

В китайском театре существует своя техника вокального мастерства. Она предусматривает, во-первых, точное произнесение

² Цы хай (Море слов). Шанхай, 1948.

³ И-Цзин — другое название «Чжоу И, или Канон перемен», или в менее точном, по более известному переводу «Книга перемен». Обе ветви китайской философии, конфуцианство и даосизм, имеют общие корни в И-Цзин. И-Цзин по своей сути является трактатом, описывающим всеохватно-круговые перемены. Это учение о замкнутой, состоящей из 64 основных ситуаций структуре постоянно и циклически изменяющегося мира.

обозначенного иероглифом звука, который должен четко звучать во время пения. Другим важным правилом является соблюдение ровности звука, которая подразумевается под словом *юань*.

Правильное произнесение тонов и звуков, которые несут в себе мелодику сценической речи, открывает путь к воплощению *саньмэй-самадхи* — сосредоточенности и погруженности исполнителя в божественную суть (*шэнь*) звука.

Очевидно, эстетическая интерпретация категории «*саньмэй*» вокального исполнительского искусства была связана с чтением нараспев или пением буддийских молитв во время богослужений, которые приводили молящихся в состояние *самадхи*, то есть достижения истинного просветления. Согласно буддийской философии Чань, самадхи связано с озарением, интуитивным постижением духа окружающего мира — синь, который не связан с определенной структурой или процедурой ритуала, а мог возникнуть спонтанно в процессе повседневной жизни.

Мягкость, свобода и непрерывность звучания дают простор для выявления духовного начала и эмоционального воздействия на слушателя. Таким образом, в плане театральной эстетики высокое профессиональное мастерство актера, освобождая актерскую эмоцию, пробуждает вдохновение мастера, его способность к внезапному художественному озарению, чтобы в едином порыве слить техническое совершенство с выражением внутренней — духовной, эмоциональной и идейной сферой сценического образа.

Театральные пословицы гласят: «Пой для вассала, декламируй для господина» или «Пой хорошо, говори великолепно». Эти изречения подчеркивают значимость произнесения монологов и диалогов. Существует три вида декламации различного назначения — монологи на древнем и современном языках и рифмованные диалоги.

Текст пьесы в музыкальной драме, которую и представляет собой Пекинская опера, отличается сжатым и отточенным поэтическим языком со свойственными ему музыкальностью, ритмичностью, звучностью. Эти языковые особенности весьма многообразны. Для выражения мыслей и переживаний действующих лиц, а также для ознакомления зрителей с фабулой спектакля применяется сольное пение и монолог. Для отражения повседневной жизни персонажей служат диалоги. Практикуются и так называемые реплики «за спиной», предназначенные для пе-

редачи разговора персонажа с самим собой, или «мысли вслух». В этом случае актер поднимает рукав, как бы отгораживаясь от других действующих лиц и давая понять, что они его не слышат.

Пение и декламация в китайском театре обусловлены фонетической структурой китайского языка, в которой каждому иероглифу соответствует один слог. При этом слоги, если не считать носовых, являются, как правило, открытыми (то есть не имеют согласного на конце). Поэтому каждое слово строго рифмовано и отличается музыкальностью. В момент пения или декламации все слоги как бы сливаются в единое целое. Например, в спектакле «Поимка Цао Цао» есть две такие фразы:

Цюфэн чуй дунгуйхуасян. (Веет осенний ветер, цветов аромат разносит.)

Лу шанс ин жэньма тин ман. (Спешат по дороге люди, стучат копытами кони.)

Хотя в каждой фразе содержится по семь слогов-иероглифов, однако при вокальном исполнении фраза разбивается на три такта:

(Цюфэн) (чуй дун) (гуйхуасян)...

Мелодия не может нарушать заданный размер, размер не может нарушать смысловой связи отдельных слов фразы, фраза не может отрываться от действительных мыслей персонажа. Каждая фраза обычно состоит из семи, максимум — десяти слогов. Даже если фраза состоит более чем из десяти слогов, она все равно поется согласно основному техническому ритму:

2 слога — 2 слога — 3 слога или

3 слога — 3 слога — 4 слога и т.д.

Не попадающие под общий размер слова при этом выступают как вспомогательные. За исключением так называемой «пекинской декламации», приближающейся к обиходному разговорному языку, ритмизованная речь, как правило, характеризуется строгим построением фразы, при этом декламация должна звучать возвышенно, с подчеркиванием музыкального тона каждого отдельного слога-иероглифа, с периодическими паузами, ритмично. Хорошо написанный текст подобен словам песни: он должен быть сжатым, отточенным, лаконичным. «Лучше всего, когда много мыслей выражается наименьшим количеством слов», — в этом

замечании сквозит огромный опыт. В традиционном репертуаре можно найти немало примеров того, когда одной-двух эмоциональных фраз бывает достаточно для того, чтобы раскрыть тему и дать яркие, рельефные образы персонажей.

Несмотря на перечисленные выше правила и регламентации, изменения музыкальной мелодии в зависимости от характера, чувств и интонации героев чрезвычайно многообразны. Степень драматичности, темп и высота тона декламации также различаются. Столь высокого мастерства в пении и декламации можно достичь лишь в результате длительных тренировок.

Интонационный рисунок не имеет прямого отношения к смысловому и эмоциональному содержанию фразы, так же как мотив каждого куплета не меняется в зависимости от эмоций, вкладываемых исполнителем в слова песни. Певец может выразить разные эмоции, не меняя мотива, так и китайский актер, произнося текст со сложным интонационным рисунком, может, не меняя этого рисунка, выразить разные чувства.

Интонационно-ритмическое строение речитатива в Пекинской опере не имеет куплетной формы, кроме того, актеры не повторяют в каждом спектакле одну и ту же фразу на один и тот же мотив, как в вокальной части своей роли. Но законы интонационного рисунка и его характер для данного амплуа всегда остаются одни и те же.

В диалогах интонационно-ритмическая речь приобретает стройную и законченную форму, так как чередующийся текст партнеров состоит из примерно одинакового количества фраз, а музыкальное звучание фразы одного как бы подхватывается и продолжается другим.

В отличие от западноевропейской оперы, в китайском театре отсутствует хор действующих лиц. Ария представляет собой вокальный монолог, в ней нет песенного мотива или куплетного построения. Ее интонация рождена интонацией речи. Весьма большое место в спектакле занимают вокальные диалоги. Следует подчеркнуть, что это именно вокальные диалоги, а не дуэты, как в западноевропейской опере, так как в Пекинской опере отсутствует многоголосье.

Вокальный диалог китайского театра никогда не переходит в танец, не превращается в танцевальные куплеты. Однако по мере увеличения эмоционального напряжения постепенно расши-

ряется физическое движение поющих, всегда органически связанное с ритмом пения. Эмоция вопросов и ответов усиливается эмоцией движения: резкостью или замедленностью, быстротой и четкостью поворотов, мгновенностью фиксированных остановок.

«Те, кто видел народные песни-танцы “Двое кружатся”, не могут не вспомнить о них, глядя, как в спектакле на вокальный диалог постепенно наслаивается и диалог движений. В этот удивительный по мастерству, ритмичности и четкости диалог движений включаются и пальцы рук, и повороты глаз. “Продленное слово” спетой фразы в последней музыкальной четверти вдруг совпадает с гневным жестом указательного пальца воина и оглушительно резким ударом тарелки. И сейчас уже под дробные, как набат, и одновременно тянущиеся, как стон, удары маленького гонга девушка начинает удивительный по грации круг по сцене, поет ответную фразу и опять-таки в последнюю ритмическую долю вдруг останавливается, резко поворачивает глаза и одновременно делает кистью руки такой убедительный жест отрицания, что ее партнеру ничего другого не остается, как искать выхода в каком-то новом ответном физическом движении. И переход этот естественен и органичен» [С. Образцов, 1957, с. 63].

Пекинская опера — богатое собрание образцов певческого мастерства, в которых наибольший сценический эффект достигается необычным использованием голоса, тембра, дыхания и другими аспектами. И хотя на первый взгляд от исполнителя требуется абсолютное соблюдение канонов китайского традиционного сценического искусства, именно через них проявляется индивидуальное видение и талант артиста.

Техника пения в Пекинской опере отличается высоким регистром и напряженностью звучания вне зависимости от типа ампула. Такое звукоизвлечение придает как мужским, так и женским голосам уникальную неповторимую окраску, благодаря которой Пекинская опера стала известна во всем мире. Предпочтение высоких регистров объясняется китайскими представлениями об эстетике и красоте высоких тесситур в речи и музыке (басовые тембры отсутствуют и среди китайских традиционных инструментов).

В технике пения Пекинской оперы существуют некоторые, характерные только для этого вида искусства особенности, связанные с использованием возможностей голоса исполнителя.

В театральной практике различают две манеры пения — **искусственную** (*цзясан* букв. — «искусственная гортань»), при которой используется зажатая гортань и преимущественно головной резонатор (но не фальцет или микст), и **естественную** (*чжэньсан* букв. — «подлинная гортань»), в которой степень зажатия гортани все же остается достаточно высокой, что позволяет добиться специфического звучания.

Искусственная манера пения и высокий регистр свойственны молодым мужским героям (*сяо шен*) и женским амплуа молодого и среднего возраста, тогда как естественная манера и более низкий регистр — мужским и женским персонажам пожилого возраста (*лао шен* и *лао д'ан*), мужским героям зрелого возраста, ролям цзин.

В вокале Пекинской оперы можно выделить несколько типов звукоизвлечения.

1. Настоящий голос или по-другому — большой голос, натуральный голос. Один из методов пения, когда вдох производится через диафрагму и через верхнее небо и, отзвучивая в голове, выходит прямо. Подобный голос используется в таких ролях, как старый шен, у-шен (военный, владеющий мастерством кунг-фу), комические роли, пожилая женщина.

2. Ненастоящий голос (искусственный голос) или маленький голос — вокальный прием, когда голос зажимается в горле, звук получается более высокий, что позволяет искусственно увеличить диапазон. Используется как краска в одной роли и предназначен для изображения эмоционального перехода. Обычно используется в ролях молодая женщина и молодой мужчина.

3. «Левый» голос — персонаж специально поет «не своим голосом». В этом варианте пения нет низких нот. Этот способ также называют «диссонирующий», не качественный, так как он расходится с музыкальным сопровождением.

4. «Облака, закрывающие луну» — метод пения, свойственный для ролей старых мужчин. Метод представляет собой копирование хриплого голоса пожилого человека.

5. «Кричащий голос» — упражнение из системы актерского мастерства Пекинской оперы. Через крик актер ощущает свое горло, то есть то, «каким местом петь». Актеры учатся правильно кричать каждый гласный звук. Такие упражнения делают рано утром в пустом пространстве. Необходимо выкрикивать: у, и, а,

начиная с низких нот вверх и вниз (гамма). После того, как горло освободится, начинают петь другие упражнения.

6. «Лобковый» звук — один из способов извлечения звука, который начинается внизу живота. Метод: набрать воздух в легкие, напрячь живот, — и звук выходит из живота.

7. Звук из затылка — еще один способ извлечения звука, при котором зажимается голос, поднимается небо, добавляется носовой звук, чтобы он как бы «крутился в затылке», голос выходит «через темя». Получается простой, концентрированный, сильный, летящий далеко звук, который при близком прослушивании кажется не очень громким. То есть, пение в Пекинской опере коренным образом отличается от западной системы вокальной музыки, в которой певцы подразделяются по диапазону и порядку пения на тенора, баритона, баса, сопрано, меццо-сопрано и контральто. Такое разделение может быть определено композитором, исходя из интересов целостности всей оперы.

В Пекинской опере совершенно иная вокальная система исполнения: актерские амплуа различаются не по диапазону, а по принципу пола, возраста, личности, положения, характера, также тембра и порядка пения. Каждое отдельное амплуа имеет свой порядок произношения и пения, чем они сильно отличаются друг от друга. Например, при сравнении двух ролей — Д'ан-старуха и Д'ан в темном халате — можно заметить, что первая поет прежде всего естественным голосом, а вторая — фальцетом.

Кроме того, Пекинская опера заметно отличается от западноевропейской также порядком произношения и особенностями голоса: в Пекинской опере звуки формируются в полости груди, головы и горла; она оригинальна произношением, дикцией, постановкой певческого голоса и владения дыханием. Акустический анализ показывает, что певческий диапазон составляет в среднем 1,7—2,8 октавы.

По манере вокального исполнения китайская теория различает две школы вокального искусства: *сюн* (мужественную, героическую) и *цы* (женственную, изящную). Первой школе свойственна простота и сдержанность мелодического рисунка, во второй — путем модуляции создается тонкое замысловатое плетение мелодии, в которой смысл подчас отходит на второй план.

Для четырех амплуа — шэн, д'ан, цзин и чоу — существуют одни и те же мелодии, которые, однако, резко отличаются по манере исполнения, правилам артикуляции звука. Помимо соблюдения обязательных правил вокального искусства, талантливые актеры привносили свои, индивидуальные черты в манеру исполнений арий, а их последователи создавали целые школы вокального искусства.

Однако независимо от школы исполнители обязаны следовать правилам классической музыкальной эстетики — соблюдению меры звука и определенных пропорций человеческих эмоций. Некоторые актеры владеют мужественной манерой исполнения, но в их пении чувствуется грубоватость, некоторые вкладывают в пение большой внутренний смысл, но модуляция звука недостаточна, некоторые поют легко и изящно, но в исполнении нет глубины.

Вокальная музыка органически связана с инструментальным сопровождением всего спектакля, которое завершает всю систему театральных выразительных средств и придает спектаклю законченную музыкальную и ритмическую форму. Значение музыкального сопровождения многопланово: оркестр аккомпанирует пению и сценическому движению, знакомит зрителя с обстановкой действия, включая и предполагаемые мысли, и поступки действующих лиц, способствует развитию сюжета. Мелодия соединяет пение, речь и пантомиму, воссоздает музыкальные образы героев, раскрывая их настроения, переживания.

Несмотря на то, что вокал в театре Пекинской оперы не является ведущим способом выражения, а входит в систему, являясь одной из составляющих синтетического искусства, теория вокального искусства в процессе развития этого вида театра была разработана достаточно детально. В настоящее время вокал является одним из неотъемлемых компонентов мастерства актера Пекинской оперы.

С п и с о к л и т е р а т у р ы

Образцов С. Театр китайского народа. М., 1957.

Сюй Чэнбэй. Пекинская опера. Межконтинентальное издательство Китая, 2003.

怎样唱好京剧作者：张再峰。— *Чжан Зайфэн.* Как петь Пекинскую оперу. Ху Нан, 2011.

京剧知识声腔艺术赏析田志平。— *Тьен Чжи Пин.* Изучение и оценка вокального искусства Пекинской оперы, 2009.