

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2024. № 1 (72). С. 60–67.

Actual problems of high musical education. 2024. No 1 (72). P. 60–67.

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.26086/NK.2024.72.1.010

Некоторые принципы и приемы китайского народного пения в опере «Пламя и весенний ветер погубят древний город»

Гуань Чэнюань

Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия

E-mail: 1070045615@qq.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-9609-1742>

Аннотация. В статье обсуждаются особенности применения ряда ключевых принципов и приемов народного пения в жанре китайской народной оперы. Материалом для анализа послужила широко известная в Китае опера Ван Цзунцзе и Чжан Чжоя «Пламя и весенний ветер погубят древний город» (2005). На ее примере проанализированы характерные для национального вокального искусства певческие принципы «точного выражения текста», «интонирования певческого звука», «передачи эмоций через пение», а также использование вокальных приемов «ТуоЦян» и «КунЦян». Автор приходит к выводу, что в вокальных партиях оперы «Пламя и весенний ветер погубят древний город» не только активно используются названные принципы и приемы, но и присутствуют возможности для проявления в пении элементов импровизации.

Ключевые слова: китайская народная опера, музыка, голос, прием, принцип

Для цитирования: Гуань Чэнюань. Некоторые принципы и приемы китайского народного пения в опере «Пламя и весенний ветер погубят древний город» // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2024. № 1 (72). С. 60–67. <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.010>

PROBLEMS OF THEORY AND HISTORY OF PERFORMING ARTS

Original article

Some principles and techniques of Chinese folk singing in the opera “Struggles in An Ancient City”

Guan Chengyuan

The Herzen State Pedagogical University of Russia, St-Petersburg, Russia

E-mail: 1070045615@qq.com; ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-9609-1742>

Abstract. The article delves into the process of how the famous Austrian violinist of the early 20th century, F. Kreisler, developed. The article discusses the features of the application of important principles and specific techniques of Chinese folk singing in the genre of modern Chinese folk opera. The material for the analysis was the widely known opera in China by Wang Zujie and Zhang Zhuoi “Struggles in An Ancient City” (2005). Using her example, the singing principles characteristic of the national vocal art are analyzed: “accurate transmission of the text”, “intonation of the singing sound”, “transmission of emotions through singing”, as well as the use of vocal techniques “TuoQiang” and “KunQiang”. The author concludes that the opera combines the tendency to master the achievements of the European vocal school and the “protective” tendency, realized through the widespread use of the principles and techniques of Chinese folk singing.

Keywords: Chinese folk opera, music, voice, technique, principle

For citation: Guan Chengyuan. Some principles and techniques of Chinese folk singing in the opera “Struggles in An Ancient City”. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2024; 1(72); 60–67 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2024.72.1.010>

Китайская народная вокальная музыка имеет тысячелетнюю историю. В процессе ее развития сформировались уникальные певческие приемы, особые формы выражения чувств и разветвленная жанровая система.

Соединение народной певческой традиции и приемов европейского академического пения является характерной чертой одного из популярных в наши дни жанров китайского оперного искусства — народной оперы (民族歌剧). Целью настоящей статьи стало раскрытие принципов и приемов народного пения в китайской народной опере «Пламя и весенний ветер погубят древний город» («野火春风斗古城»), сочиненной в 2005 году композиторами Ван Цзуцзе (王祖皆) и Чжан Чжоя (张卓娅).

Данная опера представляет интерес и как самостоятельное художественное целое, и как пример произведения, в котором своеобразно отразился синтез китайской и западноевропейской культур. По справедливому замечанию исследователя, в процессе разнообразных пересечений «восточной» и «западной» традиций «оперный жанр, как один из главных в китайской музыке, оказывается доминантным» [1, с. 3]. Интеграция базовых составляющих оперного жанра коснулась, в частности, вокальных приемов.

Изначальные коренные отличия китайской и западноевропейской певческой традиции обусловлены, прежде всего, их внутренней природой. Западноевропейская вокальная школа, основные принципы которой начали формироваться в XVI веке, изначально была далека от народной манеры пения и опиралась на искусственно поставленное дыхание и разработанный фальцет.

В китайской традиционной вокальной музыке певцы используют лишь примарный диапазон, в котором наиболее ярко проявляется тембровая индивидуальность, но голоса при этом звучат естественно. Так, в пекинской опере диапазон голоса певца всегда вторичен по отношению к тембру. Тембры же напрямую связаны с амплуа героев: «Дань или маодань, шэн или сяошэн — это не только типические персонажи <...>, но и присущие им краски голоса в рамках диапазона, не простирающегося, как правило, за пределы от одной до полутора октав» [2, с. 280].

Для описания тембра китайской народной музыки часто используются термины «яркий, высокий, сладкий, мягкий, чистый». Смысл этих слов в полной мере отражает тембральные характеристики китайского народного вокального звука, ко-

торый отличает китайскую народную вокальную музыку от других национальных школ. Несмотря на то, что в процессе своего развития народная вокальная музыка менялась, яркий, высокий, мягкий и чистый тембр оставался основным ее качеством. Хотя в традиционной китайской опере существуют подобные баритону и меццо-сопрано «густые и глубокие» тембры, в китайской народной музыке они не доминируют.

Цзинь Телинь, известный китайский педагог по вокалу, в качестве фундаментальных основ народного пения выделяет «голос, стиль и эмоции» [3, с. 43]. Автор учебного пособия по вокалу Ван Шикуй в качестве ключевых принципов указывает «интонирование певческого звука», «передачу эмоций через пение», «точное выражение текста», «исполнение различных музыкальных стилей» [4, с. 165–167].

Рассмотрим реализацию этих принципов в музыке оперы «Пламя и весенний ветер погубят древний город». Написанная на сюжет одноименного классического «красного романа» Ли Инру (李英儒), изданного в 1950-е годы, опера посвящена теме войны, сопротивления японскому вторжению и рассказывает о борьбе подпольщиков Коммунистической партии Китая с врагом. В ней отражены храбрость и мудрость комиссара Ян Сяодуна, решительность и бесстрашие одной из сестер-подпольщиц — Цзиньхуань, мягкость и спокойствие другой сестры — Иньхуань. Доброта, величие, мужество и твердость матери Яна противостоят коварству и хитрости предателя Гао Цыпина. Олицетворением внешнего врага становится японский офицер Дуо Тянь.

Наличие в опере двух планов конфликта — внешнего (противостояние Китая и Японии) и внутреннего (предательство одного из подпольщиков и гибель вследствие этого Ян Му, матери главного героя), контраст характеров двух сестер, одна из которых приносит себя в жертву ради свободы руководителя движения, душевные переживания героев дают богатый материал для музыкальной интерпретации.

Авторы оперы «Пламя и весенний ветер погубят древний город» в полной мере реализуют принцип «исполнения в разных стилях», органично соединяя в одном произведении разные манеры исполнения.

Главный герой оперы — комиссар Ян Сяодун, его мать Ян Му и командующий обороной Гуань Цзинтао исполняют свои партии в народной манере, японский офицер Дуо Тянь — в европейской академической. Сестры-подпольщицы Цзиньхуань и Иньхуань «поют в манере региональных сицой» [5, с. 7]. Выше уже говорилось, что соединение на-

родной и академической манер является одним их характерных признаков китайских народных опер. Этому жанру также свойственно присутствие в музыкальном языке элементов регионального фольклора. Ван Цзунцзе и Чжан Чжоя ввели в свою оперу еще и эстрадную манеру пения. Современный эстрадный стиль предполагают партия студентки университета Чэнь Яо, получившей в подарок от дедушки роман Ли Инру и в процессе его чтения погрузившейся в прошлое, а также партия предавшего свою страну и свой народ Гао Цзыпина.

То, что именно партия японского офицера Дуо Тяна написана в технике *bel canto*, имеет глубокий драматургический смысл. Его фигура, таким образом, противопоставит всем остальным героям оперы. Некоторые исследователи китайской оперы считают практически невозможным использование

техники *bel canto* «во время исполнения китайской песни, особенно народной» [2, с. 282]. Здесь же хочется заметить, что, характеризуя европейской вокальной манерой негативную сторону конфликта, авторы не стремятся к национальной идентификации, а, напротив, в максимально обобщенной форме маркируют «чужое».

Что касается партии Гао Цзыпина, то в данном случае эстрадный характер исполнения подчеркивает негативное отношение высокодуховного человека (в широком смысле) к развлекательной музыке низкого качества. Нравственная составляющая всегда была отличительной чертой китайской культуры, которая обладает всеобщностью, совершенно не свойственной европейскому искусству. В Китае принято считать, что музыка не только должна обладать внутренней гармонией, но и нахо-

Пример 1. Опера «Пламя и весенний ветер погубят древний город»
№ 16 «Баллада о родине» (такты 38–40)
Example 1. Opera "Struggles in An Ancient City"
No. 16 "The Ballad of the Motherland" (bars 38–40)



диться в равновесии с космосом и миром природы, «с общественными и политическими обстоятельствами, с психическими и физиологическими наклонностями человека» [6, с. 3]. Именно об этом писал в начале XX века Лю Да-дзинь в книге «Китайская музыка», изданной в Харбине в переводе Г. Баранова в 1924 году.

Принцип «точного выражения текста» является одним из самых важных для китайской музыки и происходит из фонетических особенностей языка. Во-первых, в китайском языке большую долю составляют согласные, их 21, а гласных менее 10. Для того чтобы в пении слова звучали четко и отра-

жали особенности произношения китайских иероглифов, согласные произносятся быстро и сильно, а гласные — ровно и беспрепятственно. Сохранение гласных неизменными является основой для обеспечения ровного звучания, а также важным фактором, обеспечивающим резонанс для придания громкости звуку. Закрытие звука происходит быстро и легко, а быстрая и легкая вокализация делает конец слова точным и четким и, в свою очередь, подготавливает к началу следующего слова.

Во-вторых, более важными являются согласные, большая часть которых формируется в передней части рта, за исключением «g», «k» и «h».

Их нужно произносить быстро и с силой, с ударом дыхания, чтобы снять сопротивление.

Слова китайского языка, отображаемые иероглифами, изначально моносложны. В настоящее время большинство слов являются сложными и состоят из двух корней (бисиллабика), и, соответственно, из двух иероглифов. При этом каждый корень имеет свое ударение. Поэтому, как было отмечено автором настоящего исследования в статье, посвященной особенностям сценического и музыкального воплощения женских образов в китайской народной опере [7], в вокальных партиях довольно часто применяется прием, характерный для китайской традиционной оперы — «一拍一板» («один звук — один акцент»), когда каждый звук мелодии маркируется, акцентируется.

В опере «Пламя и весенний ветер погубят древ-

ний город» этот прием встречается многократно. В частности, его роль велика в хоре № 16 из шестой сцены — «Балладе о Родине». Так, в 38–40 тактах хора все слова в ключевом предложении («天黑天亮都为你开着门: Для тебя день и ночь открыта дверь») омузыкалены с помощью этого приема (*Пример 1*).

Слово «门» («дверь»), как несущее наибольшую смысловую нагрузку, подчеркнуто другим приемом, получившим название «ТуюЦян» («拖腔»). ТуюЦян, как правило, начинается с долгого звука, за которым следуют сложное украшение из коротких длительностей и итоговый звук-завершение. Он распространен в китайском народном пении, а также в традиционной китайской опере и используется для длинного слогового распева, усиливающего эмоциональный тонус текста. ТуюЦян может быть длинным или коротким, исполь-

**Пример 2. Опера «Пламя и весенний ветер погубят древний город»
№ 16 «Баллада о родине» (такты 41–42)
Example 2. Opera "Struggles in An Ancient City"
No.16 "The Ballad of the Motherland" (bars 41–42)**



зоваться в середине предложения или в его конце. В указанном хоре композиторы используют этот прием в конце предложения. Здесь тоска по родному городу достигает пика и требует соответствующих средств выражения (*Пример 2*).

Принцип, получивший название «интонирование певческого звука», также представляется весьма важным в силу интонационных особенностей китайского языка. Существует четыре *тона иероглифа*: высокий (шан), низкий (пин), восходящий (жу) и нисходящий (цюй) [6, с. 23]. Каждый иероглиф имеет свой тон как при изолированном произнесении, так и в контексте. Когда мелодия

в песне не соответствует тону самого слова, слушатели могут неверно понять текст и неверно истолковать ситуацию, поэтому певец может добавить в мелодию форшлаг, способствующие адекватному восприятию смысла.

Например, в песне Цзиньхуань «Вечные молодые годы» (№ 25 из девятой сцены) в начале второго куплета песни, слово «也» («также») имеет третий тон, данное слово должно появляться после восходящего движения. Поэтому певцы обычно добавляют *es* перед *ges*, чтобы иероглиф «也» звучанием более соответствовал речевому произношению (*Пример 3*).

Также широко используется *portamento*. Например, в песне «Вечные молодые годы», слово «呀» («ах») в предложении «Дочь в огне войны») является восклицанием, не имеющим лексического значения и ограничений по тону в китайском произношении. В этом случае высота определяется по предыдущему тону. Поскольку китайский иероглиф перед ним произносится в восходящем

тоне, певцы обычно «скользят» от *f* к *es*, что создает более мягкий звуковой эффект, чем прямое пение тона *es* (Пример 4).

Нужно заметить, что подобные добавления звучат в китайской опере очень естественно, поскольку доля импровизации в ней долгое время оставалась очень высокой, наследуя народную культуру, музыкальный материал в которой «не

Пример 3. Опера «Пламя и весенний ветер погубят древний город»
№ 25 «Вечные молодые годы» (такты 15–18)
Example 3. Opera “Struggles in An Ancient City”
No. 25 “Eternal Young Years” (bars 15–18)

15 72 宁静、深情地

1. 让远山描我的黛眉,
2. 也没有抹过(那)胭脂红,

Пример 4. Опера «Пламя и весенний ветер погубят древний город»
№ 25 «Вечные молодые годы» (такты 24–28)
Example 4. Opera “Struggles in An Ancient City”
No. 25 “Eternal Young Years” (bars 24–28)

24

女儿(呀)还是这样俊美, 永远的花样年华。
女儿(呀)还是这样年轻,。

фиксирован записью, а традиционно передается из поколения в поколение непосредственно, как устное народное творчество» [8, с. 8].

Орнаментация после основного тона мелодии также является распространенным приемом выразительности. Певцы часто добавляют нижний мордент к последней ноте. В песне № 27 сцены 9

оперы «Пламя и весенний ветер погубят древний город» в первой строке «Мы почувствуем запах цветов, когда одержим победу» после последней ноты — *f* «我家住在古城边» быстро следует вспомогательная *e*, а затем снова *f* (Пример 5).

Наконец, принцип «передачи эмоций через пение», который, несомненно, реализуется в любом

вокальном жанре, в китайской народной опере чрезвычайно важен. Жанр народной оперы, предназначенный для предельно широкого круга слушателей и призванный нести высокие морально-этические ценности, — один из самых эмоционально открытых жанров среди всех существующих.

Одним из приемов, позволяющих добиться высокого эмоционального накала, является «КуньЦян»

(«哭腔»), использующийся для выражения грусти, печали, плача. Суть его заключается в повторении одних и тех же мотивов с изменяющимся «движением голоса». «Хороший певец никогда не поет двух фраз песни одинаково» [6, с. 23], — пишет Лю Дадзинь. Большие возможности для тембрового варьирования предоставляет скорбный номер «Мы почувствуем запах цветов, когда одержим победу».

**Пример 5. Опера «Пламя и весенний ветер погубят древний город»
№ 27 «Мы почувствуем запах цветов, когда одержим победу» (такты 21–24)
Example 5. Opera “Struggles in An Ancient City”
No. 27 “We will smell the flowers when we win” (bars 21–24)**

**Пример 6. Опера «Пламя и весенний ветер погубят древний город»
№ 27 «Мы почувствуем запах цветов, когда одержим победу» (такты 33–37)
Example 6. Opera “Struggles in An Ancient City”
No. 27 “We will smell the flowers when we win” (bars 33–37)**

Фрагмент из песни «Вечные молодые годы» — «Луна, свети мне снова, звездный свет, посмотри на меня снова» — является горькой мольбой Цзиньхуань. Здесь певица имеет возможность сделать исполнение максимально проникновенным за счет применения КуньЦян (Пример 6).

Таким образом, опера Ван Цзунзе и Чжан

Чжоя «Пламя и весенний ветер погубят древний город» является примером активного применения принципов и приемов китайского народного пения. Наряду с этим, помимо характерных для народного пения элементов, отраженных в нотном тексте произведения, авторы предоставляют вокалистам широкие возможности для импровизационности,

которая проявляется сообразно интонационному строю китайского языка (Пример 7).

Сохранение традиций — миссия художника любой нации. «То, что стремится выразить народная музыка, — это культурная душа нации. Поэтому «стиль народной вокальной музыки, как правило, в высокой степени воспроизводит особенности национальной культуры и в полной мере выражает художественную экспрессию, присущую только определенной этнической группе» [9, с. 123].

Список источников

1. Чжу Линьцзи. Современная китайская камерная опера как отражение культуры по-

стмодернизма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2021. 25 с.

2. Люй Цзяин. Техника пения в вокальных традициях китайской музыкальной культуры // Манускрипт. 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 278–282.
3. Чэнь Цзе. Виды и особенности народного вокального пения // Голос Желтой реки. 2019. № 15. С. 43–44.
4. Ван Шикуй. Практические учебные материалы по китайскому национальному вокальному пению. Пекин: Издательство культуры

Пример 7. Опера «Пламя и весенний ветер погубят древний город»
№ 25 «Вечные молодые годы» (такты 29–38)
Example 7. Opera "Struggles in An Ancient City"
No.25 "Eternal Young Years" (bars 29–38)

и искусства, 2004. 374 с.

5. Ван Мяо. Стилиевой плюрализм в китайской опере XXI века на военную тему // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология. 2019. № 6(27). С. 5–10.
6. Лю Да-дзинь. Китайская музыка / Пер. Г. Баранова. Харбин: Типолитография товарищества «ОЗО», 1924. 26 с.
7. Гуань Ченюань. Особенности воплощения

женских героических образов в китайской народной опере // Культурный код. 2023. № 3. С. 51–64.

8. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера (история и перспективы развития): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2010. 24 с.

9. Лю Юэжуй. Анализ типов и особенностей методов китайского вокального народного пения // Лес искусств. 2021. № 2. С. 122–123.

References

1. Zhu, Linji (2021), “Contemporary Chinese chamber opera as a reflection of postmodern culture”, Abstract of Ph.D. dissertation, musical art, Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, Russia.
2. Liu, Jiaying (2019), “Singing technique in the vocal traditions of Chinese musical culture”, *Manuskript* [Manuscript], vol. 12, no. 11, pp. 278–282.
3. Chen, Jie (2019), “Types and features of folk vocal singing”, *Golos Zheltoy reki* [Voice of the Yellow River], no. 15, pp. 43–44.
4. Wang, Shikui (2004), *Prakticheskie uchebnye materialy po kitayskomu natsional'nomu vokal'nomu peniyu* [Practical teaching materials for Chinese national vocal singing], Izdatel'stvo kul'tury i iskusstva, Beijing, China.
5. Wang, Miao (2019), “Stylistic pluralism in 21st century Chinese opera on a military theme”, *Nauchnyy forum: Filologiya, iskusstvovedenie i kul'turologiya* [Scientific forum: Philology, art history and cultural studies], no. 6 (27), pp. 5–10.
6. Liu, Dajin (1924), *Kitayskaya muzyka* [Chinese music], Translation by G. Baranov, Typo-lithography of the OZO partnership, Harbin, China.
7. Guan, Chenyuan (2023), “Features of the embodiment of female heroic images in Chinese folk opera”, *Kul'turnyy kod* [Cultural code], no. 3, pp. 51–64.
8. Zhang, Lizhen (2010), “Contemporary Chinese opera (history and development prospects)”, Abstract of Ph.D. dissertation, musical art, Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, St. Petersburg, Russia.
9. Liu, Yuerui (2021), “Analysis of types and features of methods of Chinese vocal folk singing”, *Les iskusstv* [Forest of Arts], no. 2, pp. 122–123.

Информация об авторе

Гуань Чэнюань — аспирант института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена

Information about the author

Guan Chengyuan — student of the postgraduate of the Institute of Music, Theater and Choreography of the Herzen State Pedagogical University

Статья поступила в редакцию 19.12.2023; одобрена после рецензирования 22.02.2024; принята к публикации 23.03.2024.

The article was submitted 19.12.2023; approved after reviewing 22.02.2024; accepted for publication 23.03.2024