

Особенности вокальной техники при исполнении русских опер китайскими певцами

Ваньжу Лу

Независимый исследователь

Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова

Санкт-Петербург, Россия

wanrulu5@gmail.com

ORCID 0000-0000-0000-0000

Цао Чжэньжуй

Независимый исследователь

Российский педагогический государственный университет им. А.И. Герцена

Санкт-Петербург, Россия

609327171@qq.com

ORCID 0000-0000-0000-0000

Поступила в редакцию 08.10.2024

Принята 29.11.2024

Опубликована 30.12.2024

УДК 78.036.4:782.9+782.2](510)(08)

DOI 10.25726/d1626-5842-7362-m

EDN RFUFQP

ВАК 5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)
(педагогические науки)

OECD 05.03.HB. EDUCATION, SCIENTIFIC DISCIPLINES

Аннотация

В рамках данной статьи рассматриваются особенности вокальной техники при исполнении русских опер китайскими певцами. В ходе исследования установлено, что вокальная техника при исполнении русских опер китайскими певцами отображает не только основную идею произведения, но и личные качества артиста через его интерпретацию. Для понимания этого феномена проводятся исследования в сфере истории и стилей исполнительского искусства. Качество тембра голоса играет ключевую роль в определении амплуа певца и его личности на сцене. Научные исследования тембра начались с акустических лабораторий, а позже стали использоваться компьютерные спектроанализаторы, которые помогают уменьшить субъективность оценки, присущую человеческому восприятию. Однако, несмотря на значительные достижения в изучении физиологии и акустики голоса, эти знания редко используются в анализе вокального искусства и педагогике. Между тем, применение современных технологий в изучении особенностей звукоизвлечения великих певцов может стать основой для более глубоких теоретических исследований и преподавания, что обуславливает актуальность рассмотрения особенностей вокальной техники при исполнении русских опер китайскими певцами.

Ключевые слова

китайские певцы, опера, вокальная техника, тембр, исполнительское искусство, акустика голоса, фонообразование.

Введение

Анализ вокального искусства сосредоточен на оперном пении из-за его значимости в формировании вокальной эстетики. Опера возникла в эпоху Ренессанса при содействии Флорентийской

камераты, стремившейся возродить античные традиции, когда Джулио Каччини, один из ведущих членов камераты, развил новую манеру исполнения, отвергнув ренессансную колоратуру в пользу более естественного звучания голоса. Его новаторские методы стали основой для оперных речитативов и повлияли на камерное исполнительство. Впоследствии опера получила распространение среди итальянских композиторов.

В 1608 году в Мантуе была исполнена опера «Ариадна» К. Монтеверди, после чего в Италии начали появляться школы, ориентированные на вокальную виртуозность. В 1632 году в Риме был построен театр, требующий от певцов улучшенной вокальной техники. В XVIII веке в Неаполе развивается оперная школа, основанная Алессандро Скарлатти, который создал жанр оперы *seria*; вокальные партии в его операх сочетали кантиленное и виртуозное исполнение: в 30-х годах появляются новые элементы колоратуры и вокальные партии с инструментальными характеристиками; в середине века возникает опера *buffa* с простыми героями и сложными ариями; к концу века Папа Римский разрешает петь на сцене и женщинам.

В XIX веке тенорное искусство процветает в Неаполе: теноры начинают играть главные роли, а театр Сан Карло становится центром оперной жизни. В 1815 году, после французской оккупации, Россини возглавляет театр, что помогает развить новую вокальную школу Италии. Итальянская певческая школа повлияла на оперные традиции Европы, несмотря на критику ее виртуозности во Франции, Германии и России. В XIX веке она эволюционировала благодаря творчеству Вагнера и Верди, требовавшим от певцов мощных голосов для соперничества с оркестром и драматического исполнения. Развивалась и техника «прикрытия», связанная с именем Ж. Дюпре, вероятно, под влиянием итальянцев, став одной из основ современных вокальных стандартов.

Материалы и методы исследования

Теоретический анализ вокального исполнительства имеет традиции в искусствоведении, включая изучение устройства и функционирования голосового аппарата представителей разных этносов. С XIX века начались научные исследования фонации (в качестве примера можно привести работы Иоганна Мюллера и изобретение ларингоскопа Мануэлем Гарсиа). Г. Гельмгольц развил теорию «консонанса и диссонанса», что нашло отклик в вокальном искусстве при обучении вокальной технике (Helmholtz, 1875). На рубеже XIX и XX веков исследования голоса С.Н. Ржевкина (Rzhevkin, 1928) и В.С. Казанского (Kazansky, 1899) показали важность резонансов в певческом голосе. Исследования Г. Фанта (Fant, 1972) и И. Сундберга (Sundberg, 1987) расширили знания о звуковых резонансах в дыхательной системе. В дальнейшем, значительный вклад в становление теории вокальной техники внесли работы Л.Б. Дмитриева (Dmitriev, 1996), В.П. Морозова (Morozov, 2018), Р. Миллера (Miller, 2003) и др.

Теоретическое исследование музыки связано с акустикой и математикой, но музыкальное исполнительство требует изучения точными методами. Препятствием в данном случае является субъективность восприятия, зависящая от знаний, предпочтений, эмоционального состояния и физиологических особенностей слуха. Оценка исполнения затрудняется также акустикой помещения, качеством записи и кратковременностью слуховой памяти. Великие артисты, обладая харизмой, могут компенсировать технические недостатки, что порой искажает объективность их оценки.

Точные методы исследования могут значительно помочь в анализе исполнительских интерпретаций. Ранее основным источником для анализа произведений служил нотный текст, который не всегда точно передает все особенности исполнения (ритм, динамику или агогику). В живом исполнении эти тонкости часто передаются интуитивно и являются важными для художественной выразительности. Современные композиторы добавляют новые обозначения в партитуры, чтобы учесть эти особенности. С изобретением звукозаписи появилась возможность фиксировать различные интерпретации произведений и выявлять нюансы, которые могли бы остаться незамеченными при обычном прослушивании. Одним из первых примеров такого анализа стали механические фортепиано Вельте-Миньон, которые позволяли записывать игру исполнителя. Анализ таких записей, например, игры Скрябина, проделанный В.П. Лобановым, показал, что исполнение композитора было гораздо

более детализированным, чем могло бы быть отражено в нотах (Lobanov, 1995). Это исследование открыло новый объективный подход к анализу исполнительского мастерства.

Продолжая исследование исполнительских интерпретаций, можно упомянуть, в частности, работы Л. Лебединского, который анализировал интерпретацию Ф.И. Шаляпиным авторских текстов (Lebedinsky, 1984). Шаляпин, по мнению Б.В. Асафьева, изменял вокальный рисунок, чтобы достичь соответствия интонационного содержания музыки образам произведений (Asafyev, 1952-1958). Лебединский, используя звукозаписи, сравнил исполнение Шаляпина с авторскими нотами и выявил значительные изменения в мелодике, ритме и динамике, что привело к созданию новых исполнительских редакций. Звукозапись позволила зафиксировать такие детали, которые не были очевидны при живом прослушивании. В настоящее время возможность данного метода существенно усовершенствована: современные компьютеры могут ускорить и повысить точность такого анализа, позволяя более точно изучать музыкальные особенности.

Результаты и обсуждение

При анализе особенностей вокальной техники при исполнении русских опер китайскими певцами важно обратить внимание на специфику русского певческого образования, которое, как уже было отмечено во введении к настоящей статье, испытало влияние итальянской традиции после приезда в 1735 году во главе с композитором Ф. Арайя, руководившим Придворной капеллой. Свой вклад в развитие русской музыки внесли и другие итальянские композиторы Галуппи и Сарти, в том числе в части духовных сочинений. Русские композиторы, обучавшиеся у итальянцев, адаптировали их методы к гармонизации древних церковных распевов, однако их произведения рассматривались как свободные авторские интерпретации.

Заимствовав итальянские принципы, М. Глинка и А. Варламов развивали собственные методы обучения в России, акцентируя внимание на выразительности и дифференциации голосов по тембру. Н. Иванов, ставший знаменитым певцом благодаря обучению у итальянцев, так и не вернулся в Россию. Тем временем Глинка перенял итальянский опыт и основал русскую вокальную школу, стремясь создать национальную оперу. Его метод заключался в постепенном улучшении естественных тонов голосов. Глинка считал, что идеальный оперный певец должен быть также и актером. В конце XIX – начале XX века в России преподавали итальянские мастера, сохранившие методы старой школы.

В начале XX века русские тенора использовали технику «маски», заимствованную от итальянской школы, которая оказывала влияние на их звучание. Итальянские маэстро обучали русских певцов еще с конца XVIII века, и даже до второй волны приездов итальянских учителей, русские певцы были знакомы с этой техникой. Итальянская школа до реформы Дюпре акцентировала внимание на светлом и открытом звучании, которое позже уступило место более темному и экспрессивному стилю. Русские тенора начала XX века, такие как Л.В. Собинов, Д.А. Смирнов, С.Я. Лемешев и И.С. Козловский, продолжали традиции лирического тенора, но с некоторыми изменениями в звучании. С развитием вокальной техники, например, манера исполнения Дж. Манурита трансформировалась в более драматичную, что также влияло на тембр голоса.

С конца 50-х – начала 60-х годов XX века, особое влияние на теноровую технику оказали гастролы звезды мировой оперы Марио Дель Монако в СССР, вдохновив новое поколение советских певцов. Это привело к приглашению З. Анджепаридзе в Большой театр, а также появлению известных теноров, таких как В.А. Атлантов и др. Их звучание стало более «грудное», хотя техника «маски» и назализация остались. Спектрограммы выступлений указанных исполнителей показывают доминирование второй форманты у певцов. Благодаря обменным гастролям и информационным достижениям, теперь в вокальном искусстве стираются национальные границы, и формируются глобальные стандарты звучания. При анализе особенностей вокальной техники при исполнении русских опер китайскими певцами нельзя не учитывать значимость музыкальной акустики в исследовании музыкального искусства и ее применении в творчестве. Музыкальная акустика связывает научные знания с исполнительским искусством, позволяя глубже анализировать произведения. Компьютерная музыкальная акустика объединяет искусства и технические задачи. Вклад в эту область внесли многие ученые и специалисты,

такие как Н.А. Гарбузов (Garbuzov, 1954) и Ю.Н. Рагс (Rags, 1964). Тембр голоса упоминается ими как ключевая характеристика звучания, важная для вокалистов: проведенные исследования показывают, что смена техники может значительно изменять тембр, а с использованием технологий возможно улучшение профессиональных навыков и вокального слуха, который играет существенную роль как для певца, так и для педагога. Вокальный слух, как отметил В.П. Морозов, основан на сочетании слуховых и тактильных ощущений и необходим для оценки правильности пения (Morozov, 2018).

Современные знания позволяют систематизировать вокальную методологию через точное определение акустического баланса. Компьютерные программы спектрального анализа помогают в этом, но требуют понимания основ акустики. Звук голоса представляет собой колебания воздуха от вибрации голосовых связок. В пении звуки состоят из основного тона и обертонов, которые формируют тембр, графически отображаемый в спектре. Гельмгольц установил, что гласные звуки имеют характерные частотные области – форманты, определяемые резонансом полостей рта и глотки (Helmholtz, 1875). Артикуляция языка изменяет объемы этих полостей, что влияет на формирование гласных звуков, например, в последовательности гласных И-Е-А-О-У. Форманты гласных, отображенные на спектрограммах в виде пиков, являются результатом накопления энергии обертонов благодаря резонансу. Энергия гортани возбуждает резонаторные полости, усиливая определенные области спектра, что существенно меняет исходный звук. Исследования показали, что на форманты можно влиять изменением формы и длины вокального тракта, например, сужением или расширением разных его частей. В голосе певцов выделяют низкую певческую форманту, которая придает округлость и мягкость, и высокую певческую форманту, ответственную за яркость и блеск, достигаемую через соотношение в глотке. Расширение фаринкса, например, за счет опускания гортани, способствует созданию высокой певческой форманты. Тембр голоса модифицируется либо изменением звука на уровне голосовой щели, либо вариацией резонаторных полостей, что позволяет получить множество оттенков звучания.

Китайский преподаватель Шэнь Сян отметил, что техника бельканто отличается сочетанием фальцета и чистого звука, создавая незаметные регистровые переходы (Ли, 2016). Однако исследования Т.Б. Будаевой показали, что китайские вокалисты в высоких регистрах используют полноценный голос, а не фальцет (Budaeva, 2011). Исторически китайское пение, связанное с пекинской оперой, культивировало единство регистра и яркий тембр. С проникновением западной техники китайским исполнителям пришлось адаптироваться к широкому диапазону и гладкому звучанию. Внедрение бельканто позволяет снизить нагрузку на голосовые связки и улучшить качество звука.

Традиционные песни Китая фокусировались на естественном голосе и местных диалектах, отражая особенности стиля, но оставались ограниченными по звучанию. С 50-х годов XX века китайский вокал начал развиваться через специализацию и создание образовательных программ. В настоящее время в Китае открываются исследовательские центры, направленные на сохранение национальной вокальной культуры и профессионализацию традиционной китайской оперы, декламации и народного пения. Специалисты перенимают западные техники, опору на дыхание и резонанс, заметив физиологическое сходство со школой бельканто. Однако на слух различия очевидны: бельканто сохраняет полноту тембра и опирается на диафрагму, тогда как китайское пение отправляет звук вперед, делая его ярче в высоком регистре и следуя традициям китайской оперы.

Этническое разнообразие Китая поддерживает множественность стилевых, языковых и музыкальных традиций, что создало богатый спектр вокальных приемов. Соотношение натурального голоса и фальцета варьируется в зависимости от жанра: в народной песне «Напев драконовых лодок» это 70% на 30%, в классической песне «Бесконечные сожаления» – 50% на 50%, а в пекинской опере «Роптания Хуанхэ» – 30% на 70%.

Исследования чтения китайских иероглифов позволяют разделить их на три группы: односложные слова с постоянной артикуляцией, многосложные слова с активной мимикой и носовые звуки с резонансом через нос. В традиционной китайской вокальной технике дикция и артикуляция имеют первостепенное значение из-за сложной фонетической структуры языка, где слог обычно состоит из инициали, медиали и финали, каждая из которых играет важную роль в создании четкого и насыщенного

звука. Китайская вокальная традиция соединяет речевую и музыкальную интонации, удлиняя среднюю часть слова для изменения тембра и резонанса. В результате возникает поток связной речи, в котором каждый слог естественно перетекает в следующий. Различия в языковых семьях с западными странами приводит к значительным фонетическим различиям, и вокальные техники исполнения китайскими певцами русских опер тесно связаны с языковыми особенностями.

Заключение

Вокальное искусство прошло долгий путь изменений: от эпохи певцов-кастратов, чьи возможности затмевали других исполнителей, до формирования новой эстетики с акцентом на мужественность, силу и грудной регистр. Virtuозность фиоритурного стиля постепенно вытеснялась, но оказала влияние на теноров, сопрано и колоратурные голоса, сохранившись среди женщин до середины XX века. Изменения в эстетике пения и техники затронули разные страны, в том числе и Россию, формируя фактически общие европейские критерии с основой в итальянской школе пения, хотя стилистические особенности остались уникальными для каждой национальной традиции.

Однако китайская оперная школа весьма далека от европейских критериев, что накладывает свою специфику на вокальную технику китайских певцов при исполнении русских опер. Сопоставив основные аспекты китайского пения и западной традиции бельканто, были сделаны выводы об отличиях по трем основным параметрам: фонообразованию в европейских языках, изысканию в китайской вокальной традиции, изучению техник для сохранения культуры. В европейских языках гласные звуки формируются в задней части рта или глотки, что способствует звукообразованию и акустическому резонансу. Поэтому, исполняя западную музыку, важно придерживаться техники бельканто. Применение техники бельканто в китайских песнях, особенно народных, практически невозможно. Это связано с тем, что фонетика китайского языка специфична, а расстояние между гласными и согласными звуками значительно. Певцам необходимо создавать резонанс, что усложняет задачу исполнения русских опер. Углубленное изучение обеих вокальных техник и их связи с фонетикой поможет сохранить специфику и национальный колорит вокальной культуры.

Список литературы

1. Асафьев Б.В. Избранные труды. В 5 т. Т. 5: Избранные работы о советской музыке. Под ред. акад. И.Э. Грабаря., вступ. ст. Д. Кабалевского. Акад. наук СССР, Ин-т истории искусств. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1952-1958.
2. Будаева Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2011. 253 с.
3. Гарбузов Н.А., Багадуров В.А., Зимин П.Н. Музыкальная акустика. Под общ. ред. Н.А. Гарбузова. М.: Музгиз, 1954. 236 с.
4. Гельмгольц Г.Л.Ф. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки (С полнотипажамы в тексте). Соч. Г. Гельмгольца. Пер. с 3-го нем. изд. М. Петухова и две доп. ст. Геру, заимств. из фр. пер., изд. 1874 г. СПб.: тип. т-ва «Общественная Польза», 1875. 594 с.
5. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 1996. 366 с.
6. Казанский Н.С. О современных нуждах церковного пения в России. Соч. Н. Казанского, пом. инспектора Вифанской духовной семинарии. Сергиев Посад: Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1899. 18 с.
7. Лебединский Л.Н. Народная музыкально-поэтическая миниатюра: метод. пос. М.: ВМЦНТИКПР, 1984. 51 с.
8. Ли Ц., Шэнь С. Искусство вокальной педагогики. Пекин, 2017. 20 с.
9. Лобанов П.В. А.Н. Скрябин интерпретатор своих композиций. М.: Ирис-Пресс, 1995. 119 с.
10. Морозов В.П. Голоса известных актеров и певцов: сравнительные экспериментальные исследования. М.: ГИТИС, 2018. 246 с.

11. Рагс Ю.Н. Вибрато и восприятие высоты // Применение акустических методов исследования в музыковедении. М.: Музыка, 1964. 140 с.
12. Ржевкин С.Н. Слух и речь в свете современных физических исследований. Л.: Госиздат, 1928. 311 с.
13. Fant G., Ishizaka K., Lindqvist J., Sundberg J. Speech analysis and speech production. Subglottal formants // Speech transmission laboratory. Quarterly progress and status report. Stockholm: Royal Institute of Technology, 1972. pp. 1-12
14. Miller R. Solutions for Singers: Tools for Every Performer and Teacher. Oxford: Oxford University Press, 2003. 320 p.
15. Sundberg J. The Science of the singing voice. Dekalb: Northern Illinois University Press, 1987. 216 p.

Features of vocal technique in the performance of Russian operas by Chinese singers

Wanru Lu

Independent researcher
N.A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory
St. Petersburg, Russia
wanrulu5@gmail.com
ORCID 0000-0000-0000-0000

Cao Zhenrui

Independent researcher
Herzen Russian Pedagogical State University
Saint Petersburg, Russia
609327171@qq.com
ORCID 0000-0000-0000-0000

Received 08.10.2024
Accepted 29.11.2024
Published 30.12.2024

UDC 78.036.4:782.9+782.2](510)(08)
DOI 10.25726/d1626-5842-7362-m
EDN RFUFQP

VAK 5.8.2. Theory and methodology of teaching and upbringing (by fields and levels of education) (pedagogical sciences)

OECD 05.03.HB. EDUCATION, SCIENTIFIC DISCIPLINES

Abstract

This article examines the peculiarities of vocal technique in the performance of Russian operas by Chinese singers. The study found that the vocal technique used by Chinese singers in performing Russian operas reflects not only the main idea of the work, but also the personal qualities of the artist through his interpretation. To understand this phenomenon, research is being conducted in the field of the history and styles of performing arts. The quality of the timbre of the voice plays a key role in determining the role of the singer and his personality on stage. Scientific studies of timbre began with acoustic laboratories, and later computer spectrum analyzers began to be used, which help reduce the subjectivity of assessment inherent in human perception. However, despite significant achievements in the study of the physiology and acoustics of the voice, this knowledge is rarely used in the analysis of vocal art and pedagogy. Meanwhile, the use of modern

technologies in studying the peculiarities of sound production of great singers can become the basis for deeper theoretical research and teaching, which makes it relevant to consider the peculiarities of vocal technique in the performance of Russian operas by Chinese singers.

Keywords

Chinese singers, opera, vocal technique, timbre, performing arts, acoustics of voice, phonation.

References

1. Asafyev B.V. Selected works. In 5 vols. Vol. 5: Selected works on Soviet music. Ed. by Acad. I.E. Grabar., introductory article by D. Kabalevsky. Academy of Sciences of the USSR, Institute of Art History. M.: Publishing House of the USSR Academy of Sciences, 1952-1958.
2. Budaeva T.B. Music of the traditional Chinese Jingju theater: Beijing Opera: diss. ... kand. Art History. M., 2011. 253 p.
3. Garbuzov N.A., Bagadurov V.A., Zimin P.N. Musical acoustics. Ed. by N.A. Garbuzov. M.: Muzgiz, 1954. 236 p.
4. Helmholtz G.L.F. The doctrine of auditory sensations as a physiological basis for music theory (With polytypes in the text). The ess. by G. Helmholtz. Trans. from the 3rd German ed. by M. Petukhov and two add. artic. by Geru, borrow. from the French trans. ed. 1874. St. Petersburg: Printing House of the partnership «Public Benefit», 1875. 594 p.
5. Dmitriev L.B. Fundamentals of vocal technique. M.: Music, 1996. 366 p.
6. Kazansky N.S. About the modern needs of church singing in Russia. The ess. by N. Kazansky, assistant inspector of the Bethany Theological Seminary. Sergiev Posad: Holy Trinity Sergius Lavra, 1899. 18 p.
7. Lebedinsky L.N. Folk musical and poetic miniature: a method. guide. M.: All-Union scientific and methodological center for folk art and cultural and educational work, 1984. 51 p.
8. Li C., Shen S. The art of vocal pedagogy. Beijing, 2017. 20 p.
9. Lobanov P.V. A.N. Scriabin the interpreter of his compositions. M.: Iris-Press, 1995. 119 p.
10. Morozov V.P. Voices of famous actors and singers: comparative experimental studies. M.: Russian Institute of Theater Arts GITIS, 2018. 246 p.
11. Rags Yu.N. Vibrato and height perception // Application of acoustic research methods in musicology. M.: Music, 1964. 140 p.
12. Rzhavkin S.N. Hearing and speech in the light of modern physical research. L.: Gosizdat, 1928. 311 p.
13. Fant G., Ishizaka K., Lindqvist J., Sundberg J. Speech analysis and speech production. Subglottal formants // Speech transmission laboratory. Quarterly progress and status report. Stockholm: Royal Institute of Technology, 1972. pp. 1-12
14. Miller R. Solutions for Singers: Tools for Every Performer and Teacher. Oxford: Oxford University Press, 2003. 320 p.
15. Sundberg J. The Science of the singing voice. Dekalb: Northern Illinois University Press, 1987. 216 p.