

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА

На правах рукописи

Ван Хаобо

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СТАТУС БАРИТОНА В КИТАЙСКОЙ
ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ: ИСТОРИЧЕСКИЙ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ
АСПЕКТ**

Специальность: 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель
кандидат искусствоведения,
доцент Абдуллина Галина Вадимовна

Санкт-Петербург

2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА I. ОСНОВНЫЕ ВЕХИ СТАНОВЛЕНИЯ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ	15
1.1. К вопросу исторического развития вокальной культуры в Китае.....	15
1.2. Особенности преподавания национальной вокальной музыки.....	28
1.3. Современные тенденции развития вокального искусства в Китае.....	36
ГЛАВА II. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКИ.....	49
2.1. Певческий голос и особенности пения в традициях китайской музыкальной культуры.....	49
2.2. Эстетика звука и семиотика культуры мужского голоса в пекинской опере.....	61
2.3. Современное исполнительство: партия баритона в новой китайской опере.....	77
ГЛАВА III. КЛЮЧЕВЫЕ ФИГУРЫ КИТАЙСКОГО БАРИТОНОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА	99
3.1. Художественная практика и стиль пения Вэнь Кэчжэна.....	106
3.2. Исполнительская культура Ли Синьчана, Ян Хунци, Тонг Тиексиня...113	
3.3. Романс «Я живу у истоков реки Янцзы» в интерпретации Ляо Чаньена.....	122
3.4. Вокально-педагогический репертуар для китайского баритона и формирование певца.....	132
Заключение.....	140
Список литературы.....	146
Приложение I. Нотные примеры...../.....	188
Приложение II. Портреты.....	216
Приложение III Достижения Ван Хаобо	221

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Процессы, происходящие в современном музыкальном мире, влияют на традиционную китайскую культуру, и особенно ярко это проявляется в вокальном искусстве. За последние десятилетия в стране произошли значительные изменения в области вокального исполнительства. Вокальное искусство в стране совсем молодое, его характеризует два стилевых направления — первое связано с национальным вокальным исполнительством, второе — с европейской. Китайские певцы, ориентируясь на опыт Европы, России и Америки, соединяют два стиля пения — западный и национальный, в которых манера интонирования демонстрирует огромную разницу. Идет процесс формирования китайской школы пения, где все более важную роль начинает играть партия баритона. С развитием оперного искусства в Китае, к исполнителям стали предъявлять серьезные требования, что также связано с изменением содержания вокальных опусов, новой выразительностью, распространением академического стиля пения. В настоящее время в мировом вокальном исполнительском искусстве можно наблюдать растущий интерес к продвижению и выступлению певцов из Китая, Кореи и Японии. На конкурсы мирового уровня приглашают китайских академических певцов, которые занимают первые места. Оперные театры Китая бросают вызов довольно сложным постановкам европейских оперных спектаклей, где можно услышать лучших вокалистов страны. Подъем и столь возросший интерес к академическому вокальному образованию обусловлен государственной политикой в сфере культуры в стране. Будущие вокалисты, основываясь на национальной манере пения, стремятся также овладеть новой техникой пения. Приемы, принципы и методы русской вокальной школы пения также не остаются в стороне, и в результате, Китай имеет на сегодняшний день много талантливых певцов.

В процессе формирования китайской школы пения начинает играть все более важную роль голос баритон. В настоящее время назрела необходимость осознания значимости тембра баритона в китайской опере. Следует отметить все более активное включение тембра баритона в классические оперные постановки и использование баритоновых персонажей в национальной китайской опере. Сегодня известные исполнители-баритоны Вэнь Кэчжэн, Ли Синьчан и Ляо Чаньен, получившие премии на международных конкурсах, имеющие в репертуаре произведения европейских, русских и китайских композиторов, гастролируют по всему миру, однако их исполнительская деятельность, как и других китайских баритонов, практически не освещена. Все это обуславливает *актуальность* темы диссертации, подтверждая необходимость комплексного исследования партий баритона в операх Китая.

Степень разработанности темы исследования. Вопросы вокального исполнительства, история оперного исполнительства Китая, его эстетика все чаще привлекают внимание исследователей и освещаются в научных работах. Сегодня принципы воспитания и исполнительства вокалиста в Китае представлены в работах Ван Цзе, Лю Це, Лю Баося, В. Г. Шушлина, Си Яцинь, Лю Хуэйцина, Лю Цзиня, Пин Лихуа, Сунь Цзинаня, Цзян Сяомэна, Яо Вэя, Дэн Яньжуня, Цзинь Сяна, Чжан Миня, Цюй Хайцзуня.

Так, в трудах Лун Лицзюаня, изучавшего влияние теории китайского оперного вокала на развитие национальной вокальной музыки, затронуты важные проблемы. Ученый исследовал вопросы интеграции китайской национальной вокальной музыки и традиционной оперы. Анализируя навыки исполнителей традиционной оперы, национальной вокальной музыки, романсов и художественных песен Лун Лицзюань подчеркивает, что в развитии певца важным является постоянное совершенство его мастерства. Лишь в этом случае ему станут доступны и оперные партии, и романс, и

камерная вокальная музыка, которые будут более активно включаться в репертуар.

Ученый Ван Мин, анализируя вопросы стилистики национальных вокальных произведений, отмечает, что «лингвистические особенности китайской национальной вокальной музыки являются неизбежным результатом взаимного поглощения, интеграции и развития различных форм вокального исполнения»¹. Исследователь Ху Янь, изучая связь народного пения с оперным, пишет, что современное этническое вокальное исполнительское искусство, формировавшееся в долгом историческом развитии, соединяет актерское мастерство и перформанс, который используется в пении народных песен и опер, характеризующихся ярким этническим стилем и региональными особенностями. «Теория вокала и исполнение оперы в Китае накопили очень богатые навыки и опыт в длительном процессе развития. Благодаря обобщению вокалистами певческих методов, постепенно сформировалась целостная исполнительская система»². Это является ценным материалом для изучения традиционной этнической вокальной музыки.

Ван Юй в «Краткой истории развития современного оперного искусства Китая» отмечает, что опера сегодня — это результат интеграции китайской и зарубежной драматургии и музыки³. Хотя китайская опера и позаимствовала формы западной оперы, она всегда следовала иным путем. Чжан Лэй и Чжан Цзэнфу в фундаментальном исследовании «Краткое обсуждение выбора партий баритона в китайских вокальных произведениях» подчеркивает, что поскольку баритон находится между тенором и басом, он в

¹Ван М. Объем понятия национальной вокальной музыки и вопросы ее стилистики // Журнал Нанкинской академии искусств. 2017. № 5. С. 15–17.

²Ху Я. Краткое обсуждение связи современного народного вокально-исполнительского искусства с оперным пением и перформансом // Музыкальное время и пространство. 2019. № 12. С. 68.

³Ван Ю. Краткая история развития современного оперного искусства Китая // Большая сцена. 2010. № 3. С. 29–32.

сочетает в себе характеристики обоих⁴. Отмечается также, что в последние годы вновь появляющиеся музыкальные таланты-баритоны «часто были способны максимально полно интерпретировать песни зарубежного искусства», кроме того, у певцов-баритонов довольно мало произведений на выбор. Автор также исследует лишь узкий круг вопросов относительно баритонного исполнительства, не затрагивая стиль и специфику баритона.

Пэн Цзиньлунь в статье «Исследование проблем баритонного голоса» отмечал, что «баритон — самый трудный из всех голосов для восприятия, поэтому учителям особенно важно вести учеников рука об руку на ранних стадиях обучения»⁵. Певец-баритон часто сталкивается с некоторыми проблемами в обычной профессиональной практике. «Наличие этих проблем влияет на его вокальное развитие; в большинстве случаев это тесно связано со страхом перед высоким голосом и чрезмерным напряжением на сцене. Возникновение этих проблем крайне неблагоприятно для будущих исполнителей, поэтому обучению баритона уделяется особое внимание»⁶. Таким образом, в исследовании, автор проанализировал важный вопрос — образовательные сложности в обучении баритонов, однако, оставив без внимания исполнительские характеристики типа голоса и сложности исполнения.

Сравнительным анализом теноровых и баритоновых партий занимался Чэнь Годун, который отмечал, что в процессе развития вокального искусства «простое разделение на высокие, средние и низкие голоса оказалось неспособным удовлетворить слуховые потребности людей и требования к

⁴Чжан Л., Чжан Ц. Краткое обсуждение выбора партии баритона в китайских вокальных музыкальных произведениях // Вестник университета Циньхуа. 2019. № 6. С. 101.

⁵Пэн Ц. Исследование проблем баритонного голоса // Журнал Педагогического университета Внутренней Монголии. 2014. № 9. С. 10–12.

⁶ Пэн Ц. Краткий анализ проблем и размышлений о баритоновом голосе при обучении и пении // Художественная мода. Пекин : Народное музыкальное издательство, 2014. С. 78–80.

ролям в масштабных сценических сочинениях. В результате появились совершенно новые голоса — тенор и баритон»⁷.

В многочисленных диссертациях, статьях и монографиях китайских авторов, появившихся за последние десятилетия, лишь изредка можно найти анализ баритоновых партий в китайской вокальной музыке и практически не рассматриваются спектакли с участием известных китайских баритонов.

Современные принципы вокального воспитания и образования в Китае представлены в работах многих музыковедов, таких как Ван Цзе, Лю Го, Лю Це, Лю Чжисюэ, Си Яцин, Лю Хуэйцин, Пин Лихуа, Си Яцин, Сунь Цзинань, Чен Ченг, Юй Юган, Ван Хаобо, Дэн Яньжуй, Цзян Сяомэн, Цзинь Сян, Лю Хуэйцин, Чжан Минь, Цзян Лэй.

В русскоязычном музыковедении также существует ряд статей, диссертаций, монографий, посвященных оперному искусству — работы В. В. Клименко, А. В. Бакаева, В. И. Юшманова, М. М. Кизина, В. В. Емельянова, В. П. Морозова, А. Г. Менабени, Р. Юссона, Е. В. Образцовой и других. Г. И. Гильбурд в исследовании «Исполнительское искусство — сфера проявлений художественной идеи» рассматривает вопросы исполнительства как отдельной отрасли вторичного искусства. Автор анализирует влияние процессов, происходящих в мире искусства на субъективный мир отдельного исполнителя, определяет этапы его работы, связанные с осмыслением художественной действительности⁸. В монографии Е. А. Акулова «Оперная музыка и сценическое действие» теоретические вопросы о чтении музыкальной партитуры рассматриваются с точки зрения выявления «музыкальных средств и приемов композиции, которые использует композитор, чтобы создать образы внутренней и внешней жизни персонажей, их взаимоотношений, характеров, а также обстоятельств, в

⁷ Чэнь Г. Краткий анализ разницы между мужскими теноровыми и баритоновыми партиями // Журнал Академии Чифэн. 2011. № 7. С. 65–67.

⁸ Гильбурд Г. И. Исполнительское искусство — сфера проявления художественной идеи. Томск : Издательство Томского университета, 1984. 197 с.

которых они находятся. Вся эта насыщенная информация служит материалом для воплощения на сцене»⁹.

Монографии Б. А. Покровского «Об оперной режиссуре»¹⁰ и «Размышления об опере»¹¹ посвящены проблеме синтеза музыки и драмы в опере. Бывший режиссер, чья эстетика определила направление оперного театра в России во второй половине XX века, верил, что хорошо и искренне исполненная фраза уже сама по себе является значительной частью постановки. Его труды — это обобщение большого опыта режиссерской работы, они принадлежат к традиции музыкальной режиссуры, которая практически исчезла со сцены в современной России.

Без понимания принципов эстетики оперного театра прошлого столетия невозможно смысловое восприятие задач, стоящих перед певцами-актерами в новаторских спектаклях режиссеров начала XXI века. Авторы всех работ — музыканты, певцы-исполнители, педагоги-практики, которые внесли значимый вклад в методику, практику, исполнительство, вокальную науку, представили анализ основных приемов и методов постановки голоса, исследовали различные типы вокальной техники.

Объект исследования — вокальное исполнительское искусство Китая и процесс становления певца-баритона. **Предмет исследования** — эстетические, педагогические, художественно-стилевые принципы воспитания баритона в Китае.

Цель исследования — всестороннее историко-теоретическое исследование оперно-исполнительского творчества Вэнь Кэчжэна, Ляо Чаньена и Ли Синьчана.

Задачи:

— *обозначить* основные вехи развития вокального искусства Китая;

⁹Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. Москва : Всероссийское театральное общество, 1978. С. 22–23.

¹⁰Покровский Б. А. Об оперной режиссуре. Москва : [б. и.], 1973. 305 с.

¹¹Покровский Б. А. Размышления об опере. Москва : Советский композитор, 1979. 279 с.

- *выявить* специфику преподавания национальной вокальной музыки в Китае;
- *рассмотреть* характерные черты китайской вокальной музыки современной эпохи;
- *проанализировать* технику пения в вокальных традициях китайской культуры;
- *представить* эстетические характеристики мужского голоса в пекинской опере;
- *исследовать* партии баритона в «новой» китайской опере;
- *осуществить* анализ художественной практики и стиля пения Вэнь Кэчжэна; Ли Синьчана, Ляо Чаньена и других баритонов;
- *оценить* исполнение романса «Я живу у истоков реки Янцзы» в интерпретации Ляо Чаньена
- *рассмотреть* вокально-педагогический репертуар для баритона.

Теоретико-методологическую базу исследования составляют фундаментальные труды ученых разных стран, связанные с историей и теорией исполнительского искусства Китая. Определяющими являются современные научные подходы к исследованию вопросов формирования вокального исполнительства, и в частности баритонового исполнительства, отраженные в трудах китайских, русских и европейских ученых. Научную литературу можно разделить на несколько групп.

Основу диссертации составляют статьи и монографии китайских ученых и педагогов, которые помогают понять и изучить специфику китайской вокальной исполнительской культуры, исследовательские работы которых включают важнейшие концептуальные положения – труды таких ученых как Гао Чанг, Ду, Хуэйцю Цзюй Цихун, Лун Лицзюань, Лю Хуэйцин, Ван Липин, Ву Пейвен, Пин Лихуа, Го Цяньминь, Ван, Цзе. Авторы пишут, что долгая история и развитие материальной и духовной цивилизации, привели к тому, что китайский народ всех многочисленных

этнических групп создал уникальную музыкальную культуру и национальное вокально искусство¹².

Вторая группа образована большим комплексом публикаций – статьями, диссертациями, учебными пособиями, монографиями российских исследователей, педагогов, исполнителей, посвященных методике вокального исполнительства – Л. Ю. Казарновской, Е. В. Образцовой, М. М. Кизина, В. В. Клименко, В. Ф. Жданова Л. Б. Дмитриева, В. П. Морозова, Е. А. Рудакова, В. И. Юшманова и других.

Третью группу составляют исследования китайских, российских и европейских ученых по проблемам исторического развития вокальной культуры, помогающие понять, обозначить, классифицировать особенности вокального исполнительства – работы Т. Б. Будаевой, Г. И. Гильбурд, У Ген-Ир, Л. К. Ярославцевой, Ван Юй, Ян Цзунбао, Донг Бин и других авторов. Авторы подчеркивают, что в процессе развития большинство оперных артистов накопили богатый творческий опыт и сформировали свой национальный стиль. Исследуя эстетику оперного искусства Китая, они отмечают, что оно опера обладает всеобъемлющей красотой, драматизмом и музыкально-эстетическим шармом.

В четвертую группу включены исследования, посвященные специфике тембра баритона – Ли Юбо, Ли Вэньхао, Ли Цзяосюй, Лю Вэйдун, Лю Го, Лю Хуэйцин, Лю Чжисюэ, Ма Цзыной, Ма Цяньли. В исследованиях рассматривается специфика оперного пения и исполнительства в национальном стиле, а также выявляется присущая им связь.

Методы исследования: в диссертации использованы методы структурно-содержательного и процессуально-логического анализа;

в области истории музыкального исполнительства и творчества певцов — исторический, историографический, сравнительно-исторический,

¹² Лун Л. Влияние теории китайской оперной вокальной музыки на развитие китайской национальной вокальной музыки // Журнал Северо-Западного университета национальностей. 2011. № 11. С. 55–58.

сравнительно-описательный и биографический методы;

в проблематику диссертации включено научное изложение эмоционально-физиологических аспектов процесса пения, предложены практические приемы для исполнения традиционной и академической вокальной музыки.

Материалы исследования включают исторические, теоретические источники и нотные тексты:

- работы российских и китайских ученых по истории и теории вокальной культуры, анализу музыкальных произведений, исполнительскому искусству;
- труды российских и китайских исследователей, связанные с оперным исполнительством;
- нотные тексты песен, романсов, арий, партитуры опер китайских, русских и европейских композиторов;
- видео- и аудиозаписи романсов и оперных арий китайских, европейских и русских композиторов в исполнении известных китайских певцов Вэнь Кэчжэна, Ли Синьчана, Ян Хунцзи, Тонг Тиексиня, Юньпэн Вана, Цзянань Хуана, Ляо Чаньена и других.

Положения, выносимые на защиту:

1. Сегодня воспитание певца в Китае, в том числе баритона, сочетает принципы национальных и европейских традиций, ввиду динамичности процессов, происходящих в мировом музыкальном искусстве и влияющих на современное вокальное исполнительство.

2. Для успешной карьеры китайскому вокалисту (в том числе баритону) важно постичь стилистику западной вокальной культуры, из образцов которой состоит мировой оперный репертуар. На театральной сцене и концертной эстраде Китая сосуществуют и органично развиваются как западноевропейские, так и народные традиции.

3. Китайская фонетика весьма специфична, манера пения

уникальна, существенно отличающаяся от европейской. Народные песни невозможно исполнить в технике *belcanto* из-за разности языков и приемов звукоизвлечения.

4. Баритон играет незаменимую роль в китайской опере, предоставляя все больше возможностей для ее всестороннего развития. Ключевыми фигурами в Китае на рубеже XX–XXI столетий стали Ли Синьчан, Ляо Чаньен, Вэнь Кэчжэн, Го Моро, Чжан Шуйцзин, Ху Бин. Их исполнительское искусство – пример вокального билингвизма певцов, владеющих двумя стилями пения (национальным и европейским), совмещающих разные культурные традиции.

5. В настоящее время в воспитании китайского баритона традиционные методики и европейские принципы соединяются, учитывая специфику национального языка и фонетики. Появление большого количества баритоновых арий классического типа, открывает огромное пространство для развития современной китайской оперы.

Научная новизна исследования заключается в том, что *впервые*:

1) *представлен* художественный статус баритона в китайском оперном искусстве с позиции исторического развития;

2) *обобщены* специфические черты вокального баритонового исполнительства в китайской опере и отличие от европейской оперной практики;

3) *исследован* творческий путь и исполнительский стиль трех ведущих баритонов Китая: Вэнь Кэчжэна, Ли Синьчана, Ляо Чаньена;

4) *рассмотрены* особенности камерно-вокальных миниатюр и оперных арий для баритона от XX до начала XXI века;

5) *представлен* репертуар для китайского баритона и *обобщены* методы анализа исполнительской культуры певцов-баритонов, которые совмещены с анализом и процесса формирования вокалиста.

Теоретическая значимость работы:

- в исследовании значительно расширяются и обогащаются сведения о развитии национальной вокальной музыки в Китае;
- представлена характеристика баритонового исполнительства в Китае и его развитие;
- характеризуются стили пения и их различия у известных китайских баритонов;
- рассматриваются, объясняются и анализируются певческие методы китайской вокальной музыки с точки зрения исторического фона, процесса эволюции и фактического статуса баритона;
- материалы и выводы диссертации определяют перспективы для дальнейшего исследования баритонового исполнительства.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования положений диссертационной работы в качестве основы для дальнейшего исследования вокальной музыки Китая. Значение работы связано с возможностью применения ее результатов в учебных курсах по истории и теории вокального искусства Китая, а также в курсе анализа музыкальных произведений и вокального исполнительства. Кроме того, материалами работы могут воспользоваться в своей практике студенты, вокалисты, концертмейстеры и педагоги. Отдельные части исследования могут быть полезны для применения в различных проектных работах, для образовательной деятельности, с целью подготовки специалистов в вокальной области.

Исследование современной китайской вокальной музыки, оперных голосов, и, в частности, баритона, важная область исследования китайского вокального музыкального искусства, в целом, что обеспечит теоретическую и практическую базу для создания и развития китайских музыкальных вокальных школ, что имеет важное историческое значение.

Достоверность исследования. Материалы и выводы диссертации опираются на фундаментальные работы российских, европейских и китайских ученых и основаны на исследовании научной литературы по анализу музыкальных произведений, полифонии, истории и теории музыкального искусства, истории вокальной музыки. Достоверность подтверждается публикациями: опубликовано 7 статей в научных изданиях (в том числе 4 — в рецензируемых).

Апробация результатов. Основные положения работы обсуждались на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Материалы диссертации были представлены:

— на международной научно-практической конференции в РГПУ им. А. И. Герцена («Музыкальная культура глазами молодых ученых», Санкт-Петербург–2020). Сделан доклад «Характерные особенности романса Цин Чжу «Великая река течет на Восток»);

— на международной научно-практической конференции в РГПУ им. А. И. Герцена («Художественное образование ребенка: стратегии будущего», Санкт-Петербург–2021. Сделан доклад «Приемы и методы обучения детей вокалу в Китае»);

— на IV Международной научно-практической конференции «Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации» – Таганрог. 2021. Сделан доклад «Голос баритон: некоторые проблемы обучения в Китае».

Часть материалов диссертации легла в основу опубликованных статей.

Структура. Диссертация состоит из Введения, Трех глав, Заключение, Списка литературы (269) и трех Приложений.

ГЛАВА I. ОСНОВНЫЕ ВЕХИ СТАНОВЛЕНИЯ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В КИТАЕ

1.1. К вопросу исторического развития вокальной культуры в Китае

Музыкальная культура Китая прошла большой и сложный путь развития, и с самого начала развивалась весьма специфично. Благодаря многочисленным исследованиям и археологическим раскопкам, ученым удалось установить, что зарождение музыки произошло более 8000 лет тому назад. Первые музыкально-исторические свидетельства, дошедшие до наших лет, повествуют о том, что это были мелодии с танцем для ритуально-культовых действий, также они представили прототипы будущих национальных китайских музыкальных инструментов, среди которых костяная флейта и костяной свисток¹³.

В одном из основополагающих трудов «Лицзи» отмечалось, что человек от испытываемых им чувств, будь то радость или печаль, обязательно высказывает это в звуках, вздохах, возгласах¹⁴. Часто чувства захлестывают настолько, что части тела начинают двигаться, это приводит к танцевальным движениям¹⁵. Анализ научных источников подтверждает развитость музыкальной культуры еще в период династии Чжоу (1122 до н. э. – 256 до н. э.). Так, в 1058 до н. э., власти Китая установили специальный порядок для банкетных и ритуальных церемоний. В Древнем Китае

¹³ Хань Ф., Ван Ц. Ритуал и церемониальная музыка в Китае: бронзовые изделия эпох Шан и Чжоу из провинции Хубэй и уникальность китайской культуры // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/ritual-i-tseremonialnaya-muzyka-v-kitae-bronzovye-izdeliya-epoch-shan-i-chzhou-iz-provintsii-hubey-i-unikalnost-kitayskoy-kultury>.

¹⁴ Лицзи (кит. trad. 禮記, упр. 礼记, пиньинь Lǐjì; варианты перевода — «Записки о правилах благопристойности», «Книга ритуалов», «Книга установлений», «Книга обрядов», «Трактат о правилах поведения», «Записки о нормах поведения») — один из главных канонных конфуцианства.

¹⁵ Сисаури В. И. Церемониальная музыка Китая и Японии. Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2008. С. 87.

музыкальному искусству, которое способствовало гармонии и долголетию государства, отводилось центральное место в иерархии искусств. Традиционное исполнение сочинений происходило на тарелках, барабанах, гонгах, флейтах и смычковых струнных инструментах, т.е. на тех, которые были созданы внутри страны. Древнейшим музыкальным инструментом Китая признаны бамбуковые трубы и цинь, хотя в китайском искусстве мелодичность преобладает над гармонией¹⁶.

На развитие музыкальной культуры оказали влияние многие факторы. Согласно китайской мифологии, в кабинет министров администрации легендарного императора Шуня входил министр музыки Куй, отвечающий за обучение этому искусству старших сыновей аристократии. При династии Цинь было создано императорское музыкальное бюро Юэфу (乐府), которое в последующие династии развивалось и расширялось. В рамках задач данного бюро был контроль над народными песнями, в частности, именно данное учреждение решало, какие сочинения будут считаться официальными и распространяться¹⁷.

Несмотря на все вышесказанное, положение музыкантов в Китае было сложным, возможно, именно это во многом сдерживало быстрое и динамичное развитие искусства. При каждом императоре, возникшая когда-то религиозная музыка, приобретала новый вид, обрастала народным фольклором. По песням, складываемым в народе, можно быть понять настроение людей, удовлетворенность или недовольство властью.

Под влиянием конфуцианства, а затем дзен-буддизма музыка считалась научным искусством и важной формой самовыражения образованной элиты. Цинь стал популярным инструментом среди ученых и фигурировал во

¹⁶ Чан Л. Народная песня как феномен китайской музыкальной культуры : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 2007. 22 с.

¹⁷ Сум Б. Китайская народная музыка как фактор воспитания (традиции и современность) // Наука. Искусство. Культура. 2020. № 1. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskaya-narodnaya-muzyka-kak-faktor-vospitaniya-traditsii-i-sovremennost>.

многих произведениях искусства и литературы как символ образованной утонченности. Развитие данного вида творческой деятельности последовало за расцветом политического и культурного развития Китая в династиях Суй и Тан, благодаря социальной стабильности, быстрому культурному развитию и экономическому процветанию. Бурно развивалась и национальная вокальная ветвь искусства. Данный период породил крупномасштабную певческую и танцевальную форму — «Династия Тан Дацю» (唐大曲). Благодаря пристрастию правителя к музыке, в этот период произошло становление учебного процесса. Открывались учебные комплексы для того, чтобы дети могли быстро получить профессиональные навыки и умения исполнять простые сочинения на музыкальных инструментах, а также петь и танцевать. Начали формироваться актерские труппы, которые стали называться впоследствии «Лиюань» (梨园) и «Ичюань» (教坊)¹⁸.

Во времена династий Сун и Юань развитие культурной сферы следовало за традиционными искусствами, такими как народные песни Юефу (乐府) в династии Хань и Дацюй, династии Тан, и на этой основе активно развивалась поэзия и музыка. Таким образом, династии Сун и Юань были важным пиковым периодом китайского искусства, когда также было выпущено много теоретических книг по пению народных песен.

Во времена династий Мин и Цин во всех регионах Китая активно развивалось оперное искусство на основе музыкальной составляющей предыдущих династий, и постепенно традиционная музыка стала основой национальной вокальной культуры. Самыми представительными стали куньцзюй (昆曲) опера и пекинская опера. Эти репрезентативные оперы предъявляли строгие требования к произношению текстов и артикуляции. Благодаря чрезвычайно строгим канонам к вокальной музыке,

¹⁸ Ли Ю. Историографический очерк развития общего музыкального образования в Китае с древнейших времен до рубежа XIX–XX веков // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 40. С. 215–225.

сформировалось немало выдающихся певцов.

Значимые произведения каждой эпохи являются не только зачаточной формой национального вокального музыкального искусства, но и важными символами китайской культуры, которые дополняют друг друга. Очевидно, что ключевые особенности пения в Китае начали свое формирование еще в древности и сохранились до сегодняшнего дня. Китайская народная музыка — это горловая и фальцетная манера пения, а также простая повторяющаяся ритмика. Музыка была очень важна, потому что «идеальное общество должно было управляться обрядами, ритуальными и церемониальными функциями»¹⁹. В культуре, где люди действуют в соответствии с ритуалами и церемониями, данный вид искусства используется, чтобы управлять ими. Таким образом, музыка была не развлечением, а средством для достижения политических и социальных целей.

Две музыкальные ветви, которые плотно сосуществуют друг с другом, представляют собой народную, фольклорную ветвь и традиции классического искусства. Каждая из них являет собой целые пласты сложно образованных культурных комплексов, сложившихся из традиций и установок.

Классическое искусство создавалось многими поколениями творцов Китая, а китайская музыка перекликается с философскими и поэтическими установками. Она имеет взаимосвязь с широкой лирико-поэтической сферой национальной драмы, что приближает ее к бессловесному поэтическому высказыванию. Подобно поэзии, музыка выражает человеческие эмоции, облегчает страдания и приносит духовное возвышение и очищение, и для того чтобы достичь глубокого эмоционального выражения, музыканты должны обладать не только техническим мастерством, но и высокой степенью чувствительности и внутренней силы. Чтобы исполнять сочинения

¹⁹ Ван Мин. Объем понятия национальной вокальной музыки и вопросы ее стилистики / Ван Мин // Журнал Нанкинской академии искусств, 2017. № 5. С. 15.

на высоком уровне и выражать «правильные эмоции», музыканты разрабатывают технические приемы в инструментальной и вокальной музыке, например, левая рука должна уметь исполнять скольжение, изгиб, толчок или пересечение струн, благодаря чему достигались специфические эффекты и экстремальный динамический диапазон. Ансамблевая игра требует совместной синхронности и «нежности взаимодействия». Хотя данная музыкальная традиция была передана от мастеров к ученикам через устное наследие, уже почти тысячу лет используются письменные партитуры, содержащие числа и символы, представляющие соответствующие техники исполнения и позицию пальцев. Вместе с тем, по партитуре невозможно сыграть сразу, не научившись сначала у мастера.

В традиционном Китае большинство хорошо образованных людей и монахов умели играть на инструментах для медитации, очищения ума и духовного подъема, единения с природой, отождествления с ценностями прошлых мудрецов и общения с божественными существами или друзьями. У самих настоящих мастеров классической музыки должно пройти много времени, прежде чем они смогли публично выступать или использовать музыку в коммерческих целях. В то время они не могли считать себя «профессионалами музыки», ибо это было унижительным. Музыканты исполняли сочинения для своего личного удовольствия, для друзей и учеников, и часто имели собственные профессии, связанные с образованием или службой в армии. Это становилось все более важным фактором при установлении дружеских или романтических отношений (китайская литература полна романтических историй, связанных с музыкой). Считалось постыдным зарабатывать на жизнь музыкой.

Вплоть до начала XX века классическая музыка принадлежала элите и была непопулярна среди широких масс. Сегодня она доступна для всех, кто ею интересуется, и профессиональные музыканты, исполняющие китайскую классическую музыку, также известны и популярны как во всем мире.

Однако последствия «культурной революции» наложили свой отпечаток, когда классическое искусство было под запретом, и его дух был заменен «революционной» идеологией. Кроме того, современная поп-культура, развивающаяся с 1980-х годов, отрицательно повлияла на популярность классической музыки²⁰.

В то время как классическая традиция была связана с элитарным обществом на протяжении всей истории Китая, народное искусство было доступно всем. Помимо основного населения, ханьцев, в каждом уголке Китая живет много этнических меньшинств, каждое из которых чтит и бережно сохраняет индивидуальные черты напевов своего коренного народа, и фольклор выступает в вокальной или инструментальной форме.

Вокальная фольклорная музыка включает в себя песни, одной из известных форм инструментального фольклора является народная танцевальная музыка. Существуют также современные оперы, основанные на фольклорных традициях, и фольклор стал основным источником для их создания. Во многих сочинениях первоисточники подверглись существенной модификации за счет новых исполнительских приемов игры и использования современных композиционных техник. Некоторые из произведений были переделаны до такой степени, что их можно считать неотъемлемой частью классического репертуара, например, знаменитые «Танцы народа» (人民的舞蹈), написанные Ван Хуэй-Раном для соло пипы. Репертуар пополняется пьесами, созданными или аранжированными для мультиинструментальных ансамблей.

Большинство современных произведений нередко вестернизированы, особенно те, которые созданы для ансамблей и оркестров и предназначены для широкой публики. Немало традиционных классических шедевров представлено в коммерческих шоу, где они звучат в современной

²⁰ Быховский К. Б. Музыка в современных социальных дискурсах: принципы и основные векторы культурологического анализа : автореферат диссертации. Москва, 2004. 23 с.

интерпретации. В результате у слушателей, незнакомых с оригинальным колоритом музыки, может сложиться неправильное представление о духовной стороне классической традиции. Несмотря на все сказанное, растет число исполнителей и слушателей, которые начали серьезно переосмысливать духовную сторону классической традиции, ввиду чего происходит возрождение традиционной культуры в рамках растущего интереса к китайской классической философии, литературе, традиционной медицине, каллиграфии, живописи и т. д.

С одной стороны, очевидно, что некоторые из сегодняшних произведений со временем станут классическими; с другой, требуется настоящее мастерство, чтобы донести огромный духовный и глубокий смысл шедевров и затронуть души слушателей. Потому нельзя не согласиться с известным высказыванием исследователя: «Подлинная традиционная музыка остается навсегда современной»²¹.

Происхождение китайской национальной вокальной музыки уходит своими корнями в матриархальное общество, основанное на трудовой и жизненной практике трудящихся. Народные песни времен желтого императора, записанные в весенне-осенний период у юэ (吴越), а также трудовые песни, которые зафиксированы в «хуайнаныцзы» (淮南子) – основной материал китайской национальной вокальной музыки. Для них типичны кричащие формы исполнения. Эволюция древнекитайского народного вокального искусства берет начало от ранних трудовых песен, ведет к песням, танцам и музыке, сформировавших первоначальные музыкальные формы, которые в свою очередь развились в оперы, драматические спектакли и народные песни, прежде чем певческое искусство стало самостоятельной формой национального искусства.

Эволюция вокального искусства — это процесс прорастания и развития

²¹Хуан Ч. Эстетические характеристики оперного искусства // Журнал Сучжоуского университета. 2002. № 1. С. 19–21.

древнекитайской культуры. В древние времена самая примитивная музыка сопровождала труд человека и его борьбу с природой, т. к. «труд создает самого человека»²². Примитивная музыка — симбиоз песни, танца, где пение занимает наиболее важное место. Хуан Ди написал «оперную песню» (歌剧歌曲), отражающую охотничью жизнь,²³ хотя в этот период еще не была сформирована опера, а спектакль был простым и примитивным, вокальные партии были с фиксированной высотой тона и активным ритмом. Это ознаменовало начало зарождения древнего вокального искусства.

С 1045 г. до н. э. Китай вступил в рабовладельческое общество, то есть в период Западной династии Чжоу, период Вёсен и Осеней. В это время пение распространялось повсюду как важная форма искусства в древние времена, им стали увлекаться почти все слоинаселения. Но песни, которые пели правители и гражданские лица были разные. В известной «Книге Песен» (诗经) зафиксировано свыше трехсот песен; они разделены на категории: «ветер» (风), «я» (我) и «ода» (颂歌). В песнях отражена социальная реальность, быт, сочувствие народу. «Ода» — песня «жертвенная». «Ветер» — охватывает многогранное содержание, представляет любовь, труд, обычаи, сатиру, сказки и т. д.

Резюмируя, можно говорить о том, что народная и религиозная музыка, которая формировалась с самых ранних времен возникновения и развития Китая, в каждой из эпох играла большую роль, и, являясь элементом храмового и придворного церемониала, была распространенным и важным жанром искусства. Свое значение религиозная музыка пронесла через всю длительную историю Китая.

Распространение пекинской оперы, и в целом, театральных жанров в

²²Си Ц. Продвижение реформы образования Китая через трудовое воспитание // Международный научно-исследовательский журнал. 2021. № 9, ч. 33. С. 63–66.

²³Ху Ю. История развития китайской и зарубежной вокальной музыки. Пекин : Пекинский издательский дом, 1986. С. 7.

Китае, привело к модификации и существенному прорыву в отношении вокального исполнительства. Приоритет эмоциональности в опере привел к качественной перестройке звукоизвлечения, особенно в кульминационных моментах спектакля. В этой связи, в голосовой подаче стали превалировать яркость высокого регистра, для звуков которого характерен прием зажатости гортани и применение головного резонатора.

Настоящим культурным памятником и сокровищем Китая в области музыкального искусства является именно народная и религиозная музыка, в которых отражается история страны, ее дух и колорит. Во многом именно через подобную музыку происходит преемственность и связь поколений. Весь музыкальный материал, накапливающийся многие тысячелетия, стал, впоследствии, основой оперы.

История китайской драмы, которая имеет светский характер, начинается еще до н.э. Основа ее содержания – гармонии в земной жизни, борьба добра и зла, стремление к миру и счастью; важное значение имеет пантомима, акробатика, танец, но лидирует в этом процессе – пение. Для китайского народа и театр, и драма тесно сопряжены с пением, и, например, в драме литературный текст представляет собой распеваемое интонирование. В древности название китайской драмы сицзюй означало «драматическое пение». В отличие от европейского театра, в традиционном китайском театре нет разграничения на балет, оперу или драму – элементы пения, стиха, танца соединены, и в спектаклях представлено многообразие и богатство национальной вокальной культуры. Тонкий психологический подтекст, некоторая условность и символичность характеризуют взаимоотношения героев. Пьесы с импровизированными танцами и пантомимой, исполняемые на воздухе без декораций с легким гримом, приветствовались публикой, содержание их было очень простым и наивным. Пьесы нередко исполнялись на импровизированной сцене, без декораций и реквизита, с использованием простых костюмов и грима. Позже традиционная драма Китая стала

называться пекинской оперой, но традиции драмы были сохранены. Пекинская опера — сочинение, в котором главенствующее место отводится звуковому началу — музыкальная составляющая представляет собой речь, чередующуюся с пением, речитатив сменяется своеобразной разговорной речью, соединяющейся с мелодическим пением. Как правило, для каждой группы персонажей закрепляется свой принцип музыкального высказывания, серьезные и солидные герои «говорят» речитативом, молодые и горячие — мелодикой. Пекинская опера вобрала в себя элементы региональных разновидностей драмы, так стали использоваться шуточные диалоги, акробатические сальто, сражения, сопровождаемые звучанием ударных инструментов.

Звуковая певческая основа в пекинской опере составляет несколько основных мелодических традиций, идущих от фольклорной мелодики северных и южных провинций страны. Особенность появления вокала в пекинской опере объясняется тем, что к нему прибегают в том случае, когда танца и движений недостаточно для передачи той или иной эмоции; вокал в данном случае ее усиливает и придает особый колорит. Звук сопровождает разные эмоции — от радости и восторга, до гнева и страдания. Таким образом, музыкальная составляющая — это важная «эмоциональная ткань» представления, сильнейшее средство выражения эмоций и чувств.

Следует отметить также самобытные технические характеристики вокального исполнительства певца в пекинской опере. Прежде всего, это четкое произношение и его соответствие иероглифу звука. Второе обстоятельство заключается в максимально ровном звуковедении, третье — в преобладании высокого регистра. Очень важно также было сохранять при этом мягкое и свободное звучание голоса — это два обстоятельства, соблюдение которых имеет принципиально большое значение, требуются для того, чтобы певцы могли наиболее широко «воплощать божественную,

духовную, мелодическую звуковую суть»²⁴. Сформированная в пекинской опере манера пения характерна ювелирной артикуляцией. В приоритете – красота голоса, она никогда не затмевает текст.

Текст в пекинской опере отличается особой сжатостью, ярким поэтическим языком, высокой звучностью и ритмичностью. Безусловно, подобная опера существенно отличается от классической европейской с масштабными хоровыми сценами, дуэтами и ансамблями. Ария в пекинской опере и ее построение целиком зависит от построения речи героя, интонационной мелодики разговора, «тона» действующего лица. Колористическая сторона пения имеет основополагающее значение. Во всем мире пекинская опера знаменита еще и тем, что в ней преимущество отдается высокому регистру и высоким тембрам голосов, что идет от древних традиций инструментального музицирования с отсутствием звучания низких тембров. Очень низкие басовые звучания идут вразрез с общепринятыми эстетическими установками и считаются грубыми и неблагозвучными.

Относительно вопросов технического мастерства исполнителей пекинской оперы можно отметить, что за многие годы в этом отношении сложилась устойчивая практика, в которой образовались две вокальные манеры. Первая из них — «цзясан» (假声) или «искусственная гортань», характеризуется использованием головного резонатора и зажатой гортани, что создает эффект смешанной вокальной манеры. Второй вид — естественная или «подлинная гортань» (真声), которая, несмотря на то, что тоже характеризуется гортанной зажатостью, все-таки отличается существенной свободой положения исполнительского аппарата и сообщает своеобразный звуковой эффект²⁵.

²⁴ Юй Юган. Эстетика вокального искусства. Пекин : Народное музыкальное издательство, 2005. С. 156.

²⁵ Мозгот С. А., Ян Л. Амплуа персонажей в пекинской опере и формы их репрезентации // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 1. С. 21–27.

Естественная манера более всего связана с низкими звучаниями и характерна для мужских героев старшего возраста, а искусственная в большей степени применяется у молодых и женских персонажей. Кроме того, голоса в пекинской опере имеют определенные закрепленные амплуа и символические значения:

1. Диафрагмальное пение закрепилось за ролями военных и полководцев.

2. Искусственная манера или маленький голос привычно применяется для создания максимального эмоционального накала, чаще всего необходимого для актеров-мужчин в ролях молодых женщин.

3. Исполнение «не своим голосом» применяется для показа нарочито чуждой манеры исполнения. В этом варианте пения нет низких звуков. Этот вокальный прием резко дисгармонирует с инструментальным сопровождением.

4. Для ролей старцев используется манера, которая называется «Облака, закрывающие луну» (云遮月). Это прием, при котором вокалистом создается хриплая голосовая подача, имитирующая хрипотцу.

5. «Крик» — также является характерной особенностью манеры актеров Пекинской оперы. Основное условие применение крика — это верное его извлечение через гласный звук

6. «Лобковый» звук — способ извлечения звука, формирующегося внизу живота²⁶.

7. Затылочный звук выполняется зажатым голосом со звуком в нос, поднятым небом и отправлением воздушного столба глубоко в затылочную часть горла. Звук при этом становится крепким, летящим, не очень громким.

Существенное отличие оперного пения в Китае и Европе заключается в исполнительской манере и особенностях звукоизвлечения. Китайские певцы

²⁶ Жуань Ю. Ч. Вокальное искусство Пекинской оперы // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2012. № 3. С. 170–179. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/vokalnoe-iskusstvo-pekinskoy-opery>.

в большей степени «достають» звук из груди и головы, включая также горло, что придает вокальному звуку специфические колористические свойства. Исполнительская манера пекинских певцов подкрепляется характеристиками амплуа и за каждым закрепляется свой особенный способ пения. Четыре традиционных амплуа — шэн (生), дан (旦), цзин (净) и чоу (丑) — имеют в своей основе одни мелодии, отличающиеся манерой исполнения и правилами произнесения звуков. Кроме выполнения традиционных обязательных правил вокала, актеры вносили индивидуальные черты в певческую манеру²⁷.

Пекинская опера вобрала в себя элементы региональных разновидностей драмы, так стали использоваться шуточные диалоги, акробатические сальто, боевые сражения, сопровождаемые звучанием ударных инструментов. Спектакли отличает глубокая взаимосвязь пения и сопровождения на инструментах, в которой изначально формируются особенности ритмики, темпа и театральных эффектов, впоследствии воплощаемые в вокальной мелодике. Важно подчеркнуть, что непосредственно вокальное звукоизвлечение не является основным способом выразительности, а становится частью широкого синтеза возможностей и способов передачи глубоких смыслов.

Таким образом, необходимо отметить, что многовековая история искусства Китая, важной составной частью которого всегда была народная песня, отмечена активным становлением и развитием песенного, театрального, танцевального и инструментального начал. Одноголосная природа музыкальных произведений прошлого значительно разнилась с традициями западноевропейского искусства. Народная песня была положена в основу китайской культуры VII–XI веков и получила развитие в народном китайском театре пекинской оперы. Данный жанр имеет уникальную природу и специфические особенности, свои принципиальные отличия от

²⁷ Жуань Ю. Ч. Вокальное искусство Пекинской оперы // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2012. № 3. С. 170–179. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/vokalnoe-iskusstvo-pekinskoy-opery>.

оперы европейской, и являет собой пример самобытного и уникального искусства.

1.2. Особенности преподавания национальной вокальной музыки

В современных условиях жизни в Китае, вследствие тревожной мировой обстановки, необходимой задачей образовательной системы является сохранение и приумножение накопленного ранее опыта. Профессия вокалиста формировалась в стране длительное время, так, например, первые образовательные учреждения, где обучали вокалу, появились еще до нашей эры, в период правления Чжоу. Позже, эти заведения были преобразованы в такие знаменитые академии, как «Ли Юань» (梨园), «Тай Чанцзюй» (太常寺). Таким образом, уже больше трех тысяч лет назад в Китае существуют вокалисты²⁸. Методика обучения вокалу имела свои особенности, так, например, имело значение развитие двух техник: внутренней и внешней. Внутренняя техника призвана воплощать эмоциональную сторону пения, а внешняя — это все те технические средства, с помощью которых происходит передача душевных состояний: динамика, звуковысотность, нюансы ритмики и пр. Соединение этих двух составляющих становится основой китайской традиции вокального воспитания на профессиональном уровне.

В стране во все времена много внимания уделялось душе, а потому считалось, что пение — это голосовое выражение того, что у человека на сердце и в душе. В этой связи воспитание вокалиста строится не только на технических навыках, но и на развитии духовной культуры. Методы работы китайских педагогов базируются на привлечении фантазии, воображения, образного мышления, что помогает воплотить максимально четкий звуковой

²⁸У Г.-И. Формирование музыкальной культуры в Древнем Китае // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 89. С. 139–147.

образ²⁹. Вокальное творчество являлось тем музыкальным началом, в котором соединялся целый комплекс стилистических и жанровых черт, сопряженных с танцевальным, театральным, оперным творчеством, искусством миманса³⁰. Древнейший памятник китайской письменности «Шицзин» (石井) свидетельствует о существовании песенно-плясовых мотивов в представлениях, совершавшихся при молитвах духам уже в начале второго тысячелетия до н. э.

Различные оперные амплуа требовали и совершенно разных подходов к звуку, тону, вокальному воплощению характера того или иного героя. Кроме того, актеру-певцу необходимо было обладать четырьмя обязательными умениями: «уметь петь, читать, танцевать и выполнять акробатические номера», а также управлять глазами, ртом, руками, телом, движением³¹. Звук и движение всегда, по старинной традиции, сочетались во время вокальных представлений, и для зрителя важно было получить два вида наслаждений — слуховое и зрительное. В этом отношении, педагог никогда не занимался только технологической стороной разучивания партии, а с самого начала работал над вокалом, сочетая его с необходимыми движениями, мимикой, жестами, чтобы итогом всего обучения стал личный вклад и взгляд на произведение самого ученика. Наглядным примером является древняя китайская пословица Лао Цзы: «Дайте человеку одну рыбу, и он получит пропитание на день, научите его ловить рыбу, и он получит пропитание на всю жизнь»³². Высшего профессионального мастерства могли достигать только те вокалисты, которые могли сочетать несколько манер пения, среди которых наиболее распространенными были «жесткая» и «мягкая».

²⁹Ло Ц. Размышления о некоторых особенностях социального музыкального образования. Наньнин : Гэхай, 2010. С. 41.

³⁰Музыкальная эстетика стран Востока. [Москва] : Музыка, 1967. С. 57.

³¹Яо В. Особенности профессионального вокального образования в Древнем Китае // Дискуссия. 2012. № 3. С. 150–154.

³²Лао-Цзы. Книга об истине и силе. Москва : Эксмо, 2014. С. 147.

Важной культурной вехой страны стало время правления династии Тан, в это время был осуществлен серьезный подъем культуры и музыкального образования. Так, в начале 700-х годов в стране было открыто несколько учебных заведений, где учили музыке; формировались первые группы (собрания) актеров, в которых также входили и музыканты. Одна из известных групп того времени — «Грушевый сад» (Лиюань, 梨园). Кроме того, в этот период начинают появляться теоретические сочинения о музыке, например «Записки о музыке» Дуань Аньцзе.

В связи с реформами музыкальное воспитание детей и подростков стало более серьезным, и помимо обучения пению, их стали учить игре на различных инструментах, где особенное внимание уделялось духовым инструментам. Однако процесс музыкального воспитания все равно складывался в большей мере как воспитание певческое.

В настоящее время воспитание вокалистов в КНР представляет собой целый комплекс дисциплин и направлений, такие существенные скачки в развитии обусловлены созданием и активным становлением высшей профессиональной системы обучения. Это было практически невозможным без проведения существенных реформ и снятия цензуры после окончания «культурной революции». Сегодня воспитание певца осуществляется путем синтеза различных мировых тенденций и стилистических основ, а также органичного переплетения их с традициями народного китайского вокального музицирования. Весь лучший международный образовательный опыт был собран и воплощен в методиках китайских педагогов по вокалу. Солидный список музыкальных институтов и консерваторий задает высокую планку и свидетельствует о большом внимании к вокальному обучению в стране³³. Во время реформы Гуансуй (广西) и реформы в конце династии Цин возникли школы европейского типа и новые методы обучения,

³³Ло Ц. Размышления о некоторых особенностях социального музыкального образования. Наньнин : Гэхай, 2010. 112 с.

открылись классы музыки и рисования.

Большое значение имела деятельность Шэнь Сингуна, Ли Шутуна и других музыкантов, в начале XX века вернувшихся из-за границы, чтобы преподавать пение и музыку в средних школах и, обучая учеников, они использовали зарубежные методики.

Западная вокальная культура проникала в Китай и через церковь, где имелся хор. В праздники там ставили театральные постановки и исполняли оратории, активной была и религиозная деятельность. Например, Фэн Юйсян верил в христианство, и этому также поклонялась вся армия, исполняя гимны. В церковных школах не было учителей музыки, однако, некоторые из педагогов английского языка учили детей петь негритянские песни или читать детские стишки в стиле скороговорок, например, «Три слепых мышонка» (三只瞎老鼠). С начала века и до 1920-х годов пение было распространено в школах, церквях и армии, однако профессионального вокального воспитания и образования пока еще не было. Многие считали, что научиться петь — это лишь научиться попадать в ноты.

В 1920 году Чжоу Шуань³⁴ вернулась после учебы в Соединенных Штатах и сначала давала уроки вокала в Гуандунской женской педагогической школе, затем в Шанхайской школе медсестер Чжунси и Сямэньском университете, по приглашению Сяо Юмэя. Она также работала в качестве дирижера. На музыкальном отделении Шанхайского частного художественного колледжа, которым руководил Лю Хайсу, работал преподаватель по вокалу Ли Энке, также вернувшийся после учебы в США. В 1927 году Цай Юаньпей и Сяо Юмей основали первое высшее музыкальное учебное заведение в Шанхае. В то время вместе с Чжоу Шуанем работали иностранные педагоги по вокалу — Владимир Шушлин (СССР) и

³⁴Чжоу Шуань — китайская певица, первая женщина-композитор и первая женщина-дирижер в Китае, вокальный педагог. Одна из основоположников новой вокальной культуры Китая.

Ин Шаннэн, также обучавшийся в США. Активное развитие получила вокально-музыкальная деятельность в общеобразовательной системе, и в Пекине появилось четыре религиозные школы, в которых большое место занимало преподавание музыки. Большой вклад в популяризацию музыки внесли Ян Жундуни и Ли Баочэнь. В 1927 году они присоединились к нескольким религиозным школам и студентам колледжей из Яньцзина и Цинхуа, чтобы выступить с хором, состоящим свыше 400 человек. Репертуар включал британскую народную песню «*Summer is Coming*» в пяти частях. Это был прорыв в музыкальной жизни того времени. Кроме того, ранние произведения Лай Камфая «Воробей и дитя» (麻雀与孩子), «Виноградная фея» (葡萄仙子) и другие детские мюзиклы с красивыми мелодиями и увлекательными историями сыграли определенную роль в популяризации музыкального образования и вокальной культуры.

После переезда Йенчинского университета в район Хайдянь был создан музыкальный факультет. В начале 1930-х Фань Тяньсян начала преподавать вокал в Университете Янда, и ее первыми учениками были Ян Жундун, Лю Цзюньфэн, Ци Юйчжэнь и другие, ставшие позже очень известными. В университете также работали педагоги-иностранцы, которые вели вокальные классы. Музыкальный эстетический вкус Фань Тяньсян был несколько консервативен, она больше ориентировалась на классические и ранние романтические песни, а также на религиозную музыку. Другие использовали в работе большой репертуар, даже вокальные опусы Иоганна Штрауссына³⁵. В Пекинском педагогическом университете был музыкальный факультет, который сыграл важную роль в вокальном воспитании учеников. Музыкальным отделом руководил Чжан Сюшань, также преподававший вокал. Позже в этом заведении работали Лю Цзюньфэн и Герман Бауэр (Австрия), а во время японского вторжения одним из преподавателей был

³⁵ Цзинь Т. Искусство преподавания вокальной музыки. Пекин : Народное музыкальное издательство, 2008.С. 124.

японский музыкант из немецкой школы.

Музыкальная деятельность Пекина в 1940-х годах была очень активной. Пианист Генри Граймс, имевший навыки дирижирования, пригласил певцов, организовав первый в Пекине большой симфонический оркестр и хор для репетиций «Тангейзера» Р. Вагнера и «Венгерского псалма» З. Кодая. Хотя он не являлся преподавателем вокала, но обладал прекрасными организаторскими способностями и продвигал вокальное исполнительство. Среди солистов в 1940-х годах были тенор Шэнь Сян, обладающий драматическим и блестящим голосом, и Лу Пэйшэн с лирическим и мощным тембром.

Тенор Ли Хунбинь окончил Пекинский педагогический университет, длительное время стажировался в Японии. Вокалист обладал мощным голосом, виртуозно исполнял сложнейшие оперные арии. Популярным был тенор Хуан Цзянь из Пекинского педагогического университета, в репертуар которого входили «Аве Мария» и «Серенада» Ф. Шуберта. Сюда можно отнести также баритона Янь Жэньцина и тенора Ли Цзяцина, часто выступавших в сольных концертах. Среди солисток выделяется колоратурное сопрано Чи Юаньюань, выпускница Университета Ян, исполнившая партию Виолетты в опере «Травиата» Д. Верди; сопрано Ван Фушэн — церковная певица с мягким и сильным голосом; меццо-сопрано Ян Жэнь, часто участвующая в оперных спектаклях.

В Тяньцзине в 1930-х годах в Нанькайской средней школе существовала певческая труппа, дирижером которой был Сюй Цзяньшэн, учитель музыки. Во время бомбардировки школа была разрушена, а после восстановления объединена с Высшей школой промышленности и торговли. Созданным там объединенным оркестром руководил известный музыкант Дин Цигао, партию первой скрипки исполняла Ма Даюнь. В сочетании с духовными музыкальными выступлениями религиозных кругов в Тяньцзине создается хорошая музыкальная атмосфера.

В 1930-х годах в Шанхайской национальной музыкальной консерватории обучались молодые певцы — Мань Цяньцзи, Ю Исюань, Ху Ран, Лао Цзинсянь, Си Игуй, Се Шаоцзэн, Лю Чжэньхан, Лан Юйсю, Чжоу Сяоянь, Цай Шаосюй, Хун Даци, Тан Ронгмей, Ду Яцзя, Си Игуй, Се Шаоцзэн, Ху Ран. Все эти студенты преуспели в профессии, одни стали профессиональным музыкантом и были широко известны, другие занялись преподавательской деятельностью, третьи уехали в зарубежные страны продолжать обучение³⁶. По возвращении домой они много концертировали и преподавали, внося свою лепту в развитие вокального искусства. Се Шаоцзэн работал в Национальной музыкальной консерватории (позже Шанхайской музыкальной консерватории) с момента выпуска в 1930-х годах воспитал много молодых талантов. Си Игуй, живя в Соединенных Штатах, стал хорошо известен на американской и международной музыкальной сцене как певец мирового уровня. Ху Ран — лирический и драматический тенор с мощным голосом и артистизмом, преподавал в Китае до 1940-х годов. В этот период было создано большое количество песен и хоровых произведений, их авторами были Хуан Цзы, Ин Шаннэн, Чжоу Шуань и др.³⁷.

После начала Войны против японской агрессии некоторые преподаватели и студенты Шанхайского музыкального колледжа, переехав в Чунцин, основали Национальную музыкальную консерваторию. Вокальный класс вели Ин Шаннэн, Хуан Юкуй, Хун Даци, Се Шаоцзэн, Ху Ран, Си Игуй, заведовал отделением Хуан Юкуй. Многие исполнители также обучались в Чунцине — Ху Сюэгу, Сюй Цзяшэн, Цзян Синьмэй, Чжан Сяньин, Ли Чжишу, Вэй Цисянь, Чжан Цюань, Пан Инфэн, Ван Пинсу, Ван Цяюй и другие, которые в 50-60-х годах столетия стали известными певцами и преподавателями. В этот период среди студентов-вокалистов

³⁶ Гоу Ч. О вокальном исполнительском искусстве// Журнал Байингуоленского профессионально-технического колледжа. 2010. № 8. С. 15–18.

³⁷ Чжан Л. Социальное музыкальное образование и политика реформ и открытости — 30 лет социального музыкального образования КНР. Пекин : Национальное музыкальное издательство, 2009. 138 с.

Шанхайской национальной консерватории учились Гао Чжилань, Цзоу Дэхуа, Гэ Чаочжи и другие, позже уехавшие за границу продолжать образование, а затем вернувшиеся. Они имели высокий исполнительский статус и также занимались преподаванием; многого добившись в профессии, они внесли свой вклад в развитие вокальной культуры Китая.

На развитие вокальной музыки на Северо-Востоке страны большее влияние оказали Россия и Япония. После Октябрьской революции бас-певец мирового класса Ф. Шаляпин (его называли в Китае Ся Ляпин) поехал в Китай и выступал в Харбине и Маньчжурии. Позже некоторые актеры остались преподавать в Харбине и Чанчуне. Русские музыканты, бежавшие после Октябрьской революции из России, рассеялись по крупным городам Северо-Восточного Китая, и активно работали в сфере вокального, фортепианного и инструментального образования. В 1940-е годы в Харбине действовала женская национальная гимназия, где вокал преподавали Ян Юдин, Вэнь Чжо и Ян Хунсюнь, работая также и с хором. Педагогический колледж Гуанчжоуского университета им. Сунь Ятсена является местом профессионального музыкального образования; Гуанчжоуская драматическая академия и Художественный колледж провинции Гуандун также имели вокальное отделение. В 1932 году была основана Гуанчжоуская консерватория музыки, а в 1938 году Ма Сыцун помог Ма Гуолиню основать Южно-Китайскую музыкальную консерваторию в Гонконге. С 1947 по 1949 год в Гонконге действовала Китайская консерватория музыки, где деканом был композитор Ма Сыцун.

Таким образом, музыкальное воспитание и обучение вокалу активно развивались в Китае. Профессиональная вокальная музыка в первой половине XX века в стране находилась в зачаточном состоянии, но вторую половину столетия можно назвать расцветом вокального искусства и образования. Педагогов по вокальному мастерству Чжоу Шуань и Ин Шан, можно отнести к первому поколению музыкантов, то выпускники

Национального музыкального колледжа до антияпонской войны — это второе поколение, выпускники Чунцинской национальной консерватории и Пекинской консерватории — третье поколение. Вокальное музыкальное искусство в Китае формировалось длительное время, на его развитие оказывали влияние политическая обстановка, национальные и западные традиции. На сегодняшний день в Китае сформирована своя уникальная техника пения и активно развивается музыкальное образование.

1.3. Современные тенденции развития вокального искусства в Китае

Движение за реформы в Китае заставило музыку принять многие западноевропейские музыкальные модели, например, в школах появился класс пения и впервые начали обучать вокалу. Больше влияние на развитие искусства в стране оказало патриотическое «Движение 4 мая» 1919 года в Пекине огромных слоев населения. Оно осуществлялось посредством демонстраций, петиций, забастовок, насильственной конфронтации с правительством и других форм и в значительной степени способствовало энергичному развитию движения «Новая культура». Под влиянием этого появилось большое количество музыкантов, однако, их творчество было скорее отсылкой к западной культуре. Известными композиторами того времени являются Хуан Цзы, Сянь Синхай, Не Эр, а популярными песнями «Национальный гимн памяти четвертого мая» (五四团歌) и «Спросите» (问).

Успешное создание авторских песен в этот период также способствовало продвижению вокального искусства. Много певцов, обучавшихся за границей, вернулись на родину, и активное развитие музыкального образования, взаимоотношения с другими странами создали условия для развития национальной вокальной культуры Китая. В этот период национальное пение начало соприкасаться с европейским

классическим стилем.

Современная вокальная музыка Китая опирается на народные напевы, интонации, лады, ритмы и вбирает приемы западноевропейские приемы, сочетая особенности двух стилей пения. Многие новые певческие принципы противоречили специфике вокальной национальной школы пения Китая, базировавшейся на естественном звуке, узком диапазоне и внимании к произношению, зависевшему от свойств фонетики китайского языка. Национальная певческая оперная манера — это резкое, даже в некоторой степени напряженно-грубое звучание, что было чуждо для европейской оперы и стиля пения. Самая ранняя китайская музыка казалась жителям Запада шумом. Однако «красивое пение» постепенно «приспосабливается» к национальным вокальным традициям, основанным на специфике китайского языка, и таким образом, соединяются различные виды и стили.

Мастера из Советского Союза — Ф. Шаляпин, В. Шушлин, Н. Дмитриевская, в значительной степени повлияли внедрение западной манеры пения в Китай. Однако в период «культурной революции», когда музыкальная культура была практически разрушена, сломлена и идеологически переориентирована, вокальному искусству, как и всем сферам музыкальной жизни, был нанесен существенный урон. Опера пострадала в первую очередь и на протяжении долгого времени находилась в упадке. Новые постановки зарубежных композиторов не осуществлялись, контакты с деятелями искусства разных стран были прерваны. Однако наступил период «оттепели», и в Китай стали приезжать с гастролями различные иностранные труппы. Активный подъем наблюдался в профессиональном обучении оперных академических певцов, оперных режиссеров Китая. Сменилась и государственная позиция в отношении музыкального театра, власти стали создавать и реконструировать уже имеющие музыкально-театральные площадки, среди которых ведущими в стране считаются более двадцати, а в каждой из китайских провинций их более десятка; опера в Китае получила

новый статус и широкое развитие. Сочетание особенностей национальной музыки с европейской техникой предоставило возможность получить новый художественный опыт, дало основу для развития нового, иного оперного пения. В настоящее время в стране создано большое количество разных сценических площадок и оперных театров, однако среди столь богатого их разнообразия заграничный репертуар составляет небольшую долю того, что представляется зрителям. В основном, это весьма популярные итальянские оперы В. Беллини, Г. Доницетти, Д. Россини и Дж. Верди. И если сочинения перечисленных композиторов появляются на сценах с определенной регулярностью, то современный оперный зарубежный репертуар в Китае практически не ставится. На постоянной основе существуют лишь две оперы Д. Пуччини — «Мадам Баттерфляй» и «Турандот». Причиной того, что именно эти сочинения прижились на китайской сцене, является их определенная близость традициям и менталитету китайского народа, красочность постановок, масштабность и яркая зрелищность.

Современные китайские вокалисты нацелены на активную творческую жизнь не только у себя на родине, но и за границей. Становится очевидным, что для построения успешной карьеры, китайскому певцу необходимо освоить и постичь стилистику западноевропейского вокального искусства, из образцов которого состоит весь оперный репертуар ведущих театров мира. В техническом воплощении классического итальянского «прекрасного пения» китайские вокалисты не имеют сильных сторон. Несколько чуждыми представляются для них основные черты этого стиля, среди которых абсолютная ровность голоса по всему диапазону, протяженность вокальной мелодики, округлый звук, аккуратные регистровые переходы; также некоторые отличия прослеживаются в импровизационности, технической беглости, особенностях тембра.

Важный принцип современного вокального педагога — научить певца выразительности, необходимой для исполнения партий в

западноевропейском вокальном стиле. Выразительность традиционного китайского пения сопровождается физиологическим процессом звукоизвлечения, который, хоть и является похожим на то, что представляет собой *belcanto*, однако несколько другой. В своей статье исследователь Люй Цзян раскрыл функциональность данного явления, написав, что «...расслабляя нижнюю челюсть важно помнить о народных китайских традициях, где типичным было использование открытой и приподнятой "мышцы смеха"»³⁸. Он также подчеркивал важность недопущения появляющихся в шее и плече зажимов. Рекомендовал концентрироваться на животе и грудобрюшном отделе.

Один из активных периодов в развитии национальной вокальной музыки — это период после основания Нового Китая (с 1949 года), когда в соответствии с провозглашенной политикой «пусть расцветают все цветы, пусть соперничают все ученые», что означает «пусть будет разнообразие». национальная вокальная музыка начала активно развиваться. Народные певцы и эстрадные артисты вливались в профессиональные литературно-художественные коллективы и консерватории Китая, стремясь к профессиональному обучению и повышению своей квалификации. Это также заставляет преподавателей и исполнителей в народном стиле пения постепенно переходить от устной формы обучения к форме, «обрабатывающей и совершенствующей традиционное народное пение» и проводить на этой основе научную систематическую подготовку. В этот период среди профессионалов начались ожесточенные споры о том, как унаследовать традиции национального пения и перенять стиль академического пения. Результатом споров стало их содействие развитию национальной вокальной музыки, и в Китае появилась группа народных вокалистов, освоивших «научный метод исполнения» — это Го Ланьин, Ван

³⁸ Ван К. Современный европейский оперный репертуар в музыкально-театральной культуре Китая // Вестник Адыгейского государственного университета. 2022. № 1. С. 114–119.

Кунь, Цайдань Чжуом и другие, сохраняющие национальный стиль исполнения и сочетая его с элементами западноевропейской вокальной техники.

С 1950-х годов появление и развитие электронных синтезаторов в значительной степени повлияло на китайских композиторов³⁹. Европейская музыка представила новые звуки и звучания — в области камерной музыки появилось много «причудливой музыки»: *Sirius* К. Штокхаузена (состоит из электронных синтезаторов, одинарной валторны, сопрано и бас, труба); «*Turnscrew*» Б. Бриттена, для которого требуется от 6 до 7 солистов, струнный квартет, контрабас, деревянные духовые, перкуссия, арфа, фортепиано, челеста. В этот же период человеческому голосу стало уделяться больше внимания, и он рассматривается как самостоятельный «инструмент», доминирующий над оркестровыми. Одним из первых произведений, в которых вокалу было уделено особое внимание, стал Концерт для голоса с оркестром советского композитора Р. Глиэра, написанный в 1942 году. В дальнейшем использование новых тембров человеческого голоса постепенно стало неотъемлемой частью творчества композиторов, в том числе и в Китае⁴⁰. Позже итальянский композитор Л. Беріо в цикле «Секвенции» начал использовать новейшие композиционные приемы — политональность, атональность, ассоциативный образный строй, коллаж и т. д. Сложная техника, включающая множество нетрадиционных стилей пения — хихиканье, вой, разговор, шепот, задыхание, кашель, эмоциональные звуки и т. д. отражала постоянно меняющийся человеческий голос⁴¹. Китайские композиторы, следуя этим новациям, также взяли эти приемы на вооружение, и вокальные партии в произведениях «Дочь короля Пана» (盤王之女) Лю Цзяня и «Судьба» (命运)

³⁹ Пучков С. В. Музыкальные компьютерные технологии как новый инструментарий современного творчества : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 2002. 26 с.

⁴⁰ Цзя Д. Материалы и техника музыкальной композиции в XX веке // Общество. 2002. № 1. С. 19.

⁴¹ «Тринадцать моделей» Лучано Беріо // Колледж Пресс. 2005. № 5. С. 13.

Цюй Сяосуна, «Бабочка любит цветы» (蝶恋花) и «Голова песни водной мелодии» (水调歌头) Чэнь Цигана в разной степени нарушили традиционный смысл вокального исполнительства⁴². Новый тембр составляет также музыкальное содержание и музыку в камерных музыкальных произведениях XX века, что делает их ярче и многообразнее.

После реформ и открытости ускорилась интеграция китайской и европейской культуры и музыки. В этих условиях вокальное искусство Китая стремится к инновациям и изменениям, выходит на новый, более сложный уровень создания произведений и требований к исполнению. Сегодня педагоги-вокалисты в стране работают с учениками над оперными ариями и романсами, следуя лучшим, более научным и более передовым концепциям обучения.

Развитие китайской национальной вокальной музыки вступило в новый период. В последние годы обучение студентов в музыкальных колледжах и университетах страны способствует активному развитию вокального образования. В то же время появляются исследования ученых в области вокального музыкального воспитания, таких как Цзинь Телин, Цзоу Вэньцин, Ма Цюхуа и др. Профессор Цзинь Телин, основал Китайскую национальную Ассоциацию исследований вокального искусства, целью которой является проведение углубленных исследований и содействие развитию национальной вокальной музыки.

В конце 1980-х – начале 1990-х годов национальная музыкальная культура процветала, появилось большое количество превосходных певцов — Пэн Лиюань, Сун Цзуин, Сунь Лиин, Чжан Е, Янь Вэйвэнь, Юй Цзюньцзянь и других, с разными стилями пения и отличительными особенностями. Кроме того, возобновились активные связи, контакты и встречи китайских, российских и европейских музыкантов, активизировалось

⁴²Пэн Ч. Курс анализа новых музыкальных произведений // Хунаньское литературное и художественное издательство. 2004. № 10. С. 48.

взаимодействие с вокальной культурой России. В Санкт-Петербург, Москву, Новосибирск, Екатеринбург, Нижний Новгород и другие города вновь стали приезжать китайские студенты, и их количество увеличивается с каждым годом. Возобновился также контакт преподавателей – многие российские педагоги периодически ездят в Китай с мастер-классами.

В Китае сейчас можно выделить два национальных стиля пения; один заключается в том, чтобы учиться *belcanto* на основе традиционной китайской технологии национальной вокальной музыки, еще больше улучшая певческие навыки. Другой стиль полностью основан на академической манере пения, однако, в сочетании с фонетикой китайского языка; подобное исполнение имеет ярко выраженные национальные особенности и национальный шарм⁴³. Вокалистам необходимо учиться тому, что им не хватает в исполнении европейского репертуара, но при этом сохранять уникальный национальный колорит пения. Национальная вокальная музыка Китая уходит корнями в древнюю культуру, а *belcanto* — в европейскую, и слепо подражая западу, можно утратить особую специфику китайской культуры.

Стилистика народной музыки Китая неотделима от национального языка, эмоций, эстетики, культуры, выстраивающих вокальное искусство⁴⁴. Большинство народных песен происходят из напевов, распространенных в династиях Мин и Цин. Слияние разных этнических культур на протяжении исторического развития привело к тому, что традиционная китайская вокальная музыка, продолжая развиваться, вбирает в себя современные новации. В этом плане можно выделить творчество двух мэтров классической китайской музыки — это известные композиторы Тан Дун и Ху Тинцзян⁴⁵.

⁴³Юй Ю. Эстетика вокального искусства. Пекин : Народное музыкальное издательство, 2005. С. 10.

⁴⁴Там же. С. 124.

⁴⁵Tommasini A. Composer as Celebrity, Musician as Martial Artist // The New York Times. 2008. April 4. URL : <https://www.nytimes.com/2008/04/11/arts/music/11nyph.html>.

Тан Дун в своих вокальных сочинениях соединяет современные европейские авангардные техники и традиционные китайские элементы, отражая глубинные основы китайской философии. Например, характерная особенность его оперы «Марко Поло» — специфическое вокальное звучание, когда пространство голоса расширено до крайности. Выдающаяся заслуга музыканта — создание «гибридного» вокального стиля, в котором сопряжены китайские народные песни, ритуальная музыка, стиль юнбай (韵白) из Пекинской оперы (рифмованная речь), итальянское *belcanto* и мелодекламация Шенберга⁴⁶. В конце каждого предложения в сольных номерах певцы должны повысить или понизить интонацию, благодаря чему создается близкий к юнбай звук. Однако возникший эффект звучания не совпадает с аутентичным юнбаем (韵白). С другой стороны, партия Поло (драматический тенор) представляет академический стиль пения. В начале оперы партии всех певцов близки в музыкально-стилистическом плане, диапазоне голосов, регистре, что подтверждает смешение разных стилей пения. Это наглядно демонстрирует партия бас-баритона в опере «Марко Поло». Композитор, несмотря на то, что певцы поют и в национальной, и в европейской манере, формирует одинаковый стиль пения всех персонажей. Инструментальные партии оркестра также образуют коллаж из элементов различных культур.

Ху Тинцзян за свою творческую карьеру создал большое количество вокальных опусов, которые входят в репертуар всех главных конкурсов, проводимых в Китае для академических певцов. В своих интервью он отмечает, что «чтобы народная музыка Китая была востребована и популярна не только в Китае, но и по всему миру, нужно грамотно объединить ее с

⁴⁶ Сы Я. Опера Тан Дуна «Марко Поло»: мультипространственное философское и транскультурное музыкальное путешествие // Трибуна молодого ученого. 2021. № 3. С. 137–145.

мировой музыкой, сделав интересной и приятной для всех»⁴⁷.

Важно отметить, что народное вокальное искусство, это не только определенный репертуар, это еще и особенности воспроизведения, манера пения, звучание уникальных национальных музыкальных инструментов. В качестве примера национального репертуара приведем «Вариации Майлы» (玛依拉变奏曲) — широко известную в Китае казахскую народную песню из Синьцзяна. Это не только музыка, это целая история, которая заключена в текст песни. Майла — имя казахской девушки, которая по легенде была одарена безумной красотой и божественным голосом, а потому часто пела. Молодые пастухи часто останавливались у ее палатки, чтобы насладиться удивительным голосом. Веселый и озорной ритм отражает женственность, игривость и характер девушки. Ху Тинцзян, пользуясь аутентичной фольклорной темой, создал вариации, разнообразил ее новыми интонациями и ритмами, раскрасил обильной орнаментикой и расцвеченными колоратурами, что привело к органичному синтезу китайской народной и западноевропейской стилистики. Изначально короткая мелодия приобрела богатый колорит звучания, стала более выразительной⁴⁸.

В 1980-х годах культурные ограничения были сняты, профессиональная музыка начала проникать в повседневную жизнь людей, отражая особенности мышления китайской нации. В это время наблюдается огромный подъем в развитии вокальной музыки, появление новых жанров и композиционных технических новаций. В начале XX столетия китайские композиторы, создавая вокальные сочинения, более склонялись к музыке и творчеству композиторов-романтиков, в 80-е годы столетия уже новое поколение композиторов ориентируется скорее на американский авангард,

⁴⁷ Ли Я. Особенности вокальной музыки в творчестве современных китайских композиторов и исполнителей // Студент — Исследователь — Учитель : материалы XXI Межвузовской студенческой научной конференции. Санкт-Петербург : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2023. С. 248–254.

⁴⁸ Гуань Ц. История западного вокального искусства. Пекин : Народное музыкальное издательство, 2005. 150 с.

осваивает новые техники — алеаторику, серийность, сонористику, минимализм и т. д.

Китай — страна, в которой ведется активная и яркая концертная жизнь. Сегодня концертируют множество разных музыкальных вокальных коллективов и солистов, которых без преувеличения можно назвать настоящими виртуозами. Особым пиететом обладают музыканты, развивающие традиции народного музицирования. Исполнители такого плана по-разному воплощают отношение к культуре прошлого: одни продолжают линию синтеза исконных китайских народных традиций в сочетании с западноевропейской стилистикой, другие работают сугубо в рамках национальных традиций. С развитием китайского общества и экономики, с окончанием холодной войны и реформой открытости Китая, различия между Западом и Востоком сужаются. Все больше китайских исполнителей становятся известными не только в стране, но и по всему миру. Вот некоторые из них:

1. Ху Сунхуа (р. 1930) — китайский баритон, исполняющий и активно пропагандирующий народные песни, благодаря чему заслужил любовь и уважение публики. Созданная им «Заздравная песня» (赞歌), обеспечила певцу высокое доверие и искреннее отношение любителей вокального искусства.

2. Чжоу Сяоянь (1917–2016) — колоратурное сопрано, преподает в Шанхайской консерватории. Певица своей активной деятельностью способствовала развитию вокального искусства в Китае. Ее имя было увековечено благодаря тому, что в 1988 году один из оперных центров был назван в ее честь.

3. Тянь Хаоцзян (р. 1954) — бас, исполнивший немало сольных партий в операх европейских и китайских композиторов, выступавший в «Метрополитэн-опера» и многих оперных постановках мира с известными дирижерами. Тянь Хаоцзян первый из иностранных солистов, исполнивший в

Италии партию короля Филиппа Второго в «Дон Карлосе» Дж. Верди, а в 2014 году в Мариинском театре он исполнял партию Онегина в «Евгении Онегине» П. Чайковского.

4. Вань Кунь (р. 1925) — одна из солидных и весьма известных китайских вокалисток и актрис, виртуозно соединяющая в исполнении национальные и академические традиции. Кроме того, она активно выступает и с песнями в современном популярном жанре.

5. Шэнь Сян (1921–1993) — один из лучших китайских теноров XX столетия, основатель вокальной школы с уникальной методикой преподавания, воспитавший блестящих учеников

6. Ченг Да (1905–1981) — известный баритон, обладающий лирическим тембром, исполнитель партий в китайских и европейских операх, победитель международного конкурса в Чили (1989).

7. Юань Ченье (р. 1966) — баритон, обучавшийся в США и гастрوليрующий по всему миру, исполняющий главные партии в операх.

8. Хэ Хуэ (р. 1972) — сопрано. В «Седьмом международном оперном конкурсе Пласидо Доминго» (The World Competition Placido Domingo) молодой артистке присудили второе место. В 2002 году в театре Ла Скала она исполнила партию Аиды и получила похвалу критиков, а в 2006 году — главные партии в операх «Мадам Баттерфляй» и «Тоска».

Многие современные китайские композиторы, создавая произведения и применяя новейшие техники композиции, обращаются все также к национальным традициям. Типичным примером является песня «Синий и белый фарфор» (青花瓷) Джея Чоу, быстро ставшая популярной и исполняемой, часто используемой композиторами. Сине-белый фарфор известен как «цветок, который никогда не увядает» (永不凋谢的花). Он возник в династиях Тан и Сун, созрел в династии Юань и процветал в династиях Мин и Цин. В истории китайского фарфора он был главным и известен как «национальный фарфор» (国瓷).

XX век стал новым этапом исследований и инноваций во всем мире; с музыкантами и композиторами, увлеченными техническими и исполнительскими новациями, музыка обогатилась новыми формами, жанрами, интонациями, ритмами и гармонией.

Подводя итог, отметим, что китайские исполнители в настоящее время продолжают нести традиции народного китайского искусства пения и игры на музыкальных инструментах. На концертной эстраде сосуществуют и органично развиваются как западноевропейские, так и народные традиции. Это обстоятельство свидетельствует о начале нового этапа концертной практики в стране, характеризующей попытку освоения творческого опыта западных коллег и взращивания на этом своих собственных индивидуальных концертных традиций.

Выводы. Развитие вокальной культуры Китая сопряжено с древнейшими традициями страны, связано с китайской философией, идеями конфуцианства. Народное пение начало свое развитие в тот период, когда у древних людей начал формироваться голосовой аппарат. Постепенно, развиваясь и совершенствуясь, вокальное исполнительство и певческая деятельность стали более организованными и упорядоченными, в музыкальных школах и вузах стали учить вокалу.

Пройдя долгий путь становления, развития, процветания, вокальная культура сформировала свои специфические черты, и является прочным основанием для культуры XX столетия. История вокальных традиций уходит в древнейший период и сегодня своеобразие китайской вокальной музыки сложно понять без понимания ее истоков. Воспитание певца в Древнем Китае было основано на определенной системе принципов, философском мировоззрении, гармоничном эмоциональном фоне человека, качестве звуковедения, неразделенности технического мастерства и выразительности,

Процесс реформ открыл страну всему миру и начался обмен педагогами, идеями, методиками обучения, научными и музыкальными

материалами, культурными ценностями, и благодаря этому было осознано понимание эстетических принципов европейского вокального исполнительства. И сегодня вокальное исполнительское искусство совмещает национальный стиль и европейскую практику, теория преподавания модифицируется, и в воспитании вокалистов используются многообразные методы обучения. Западная культура, музыка, опера в значительной степени влияют на культуру Китая, и начинает активно развиваться и совершенствоваться вокальное образование.

С распространением академического пения в Китае стало интенсивно развиваться камерное вокальное и оперное искусство. Однако в современном Китае бельканто понимается по-другому, имеет несколько иное значение – китайские вокалисты синтезируют национальную и западную манеры исполнения, сочетая китайский колорит с новой техникой, демонстрируя особый, специфический стиль исполнения. В последние годы главные колледжи и университеты в стране способствуют продвижению вокального образования, появляются исследователи, педагоги и методисты в области вокального воспитания. До настоящего времени сохраняются традиции фольклорного музицирования, игра на традиционных музыкальных инструментах, принципы народного вокального интонирования.

ГЛАВА II. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ АСПЕКТЫ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКИ

2.1. Певческий голос и особенности пения в традициях китайской музыкальной культуры

В вокальном исполнительстве существует много разных типов женских и мужских голосов. В XVIII веке в Европе вокалисты-исполнители были нередко и соавторами оперных произведений, их роль была чрезвычайно важной и значимой, и композиторы, создавая оперу, в большинстве случаев, ориентировались на определенного певца.

В Китае также существуют разновидности голосов; у вокалистов больше всего используется высокая тесситура, т.е. тембр сопрано. Голос обладает тонкостью, красотой и полетностью особенно на предельном верхнем регистре, благодаря чему сопрано может демонстрировать максимально виртуозные украшения, мелизмы, скачки на самые широкие интервалы, способно исполнить пассажи необыкновенной сложности и быстроты. Высокий тип голоса соотносится с позитивными качествами — добротой и нежностью. Сопрано широко используются в китайских операх с 1960-х и 1970-х годов. Известные певицы этого периода — Го Ланьин и Ван Юйчжэнь, Кайдан Чжуома. Эти певицы также прекрасно исполняли китайские национальные песни, восхваляющие победу народа в войне сопротивления Японии — «Нанниван» (南泥湾) Ма Кэ, «Волны озера Хунху, бьющие волны» (洪湖水浪打浪) Чжан Цзинъань и Оуян Цянь, «Золотая гора Пекина» (北京的金山上) Ма Чжой и т. д.; народные песни — «Народные песни подобны весенней реке» (山歌好比春江水) Лю Санцзе, хэбэйская народная песня «Летающий змей» (放风筝), песня народности дун «Кукушка, обновляющая весну» (布谷催春) и т. д.

В 1980-х годах появилось много выдающихся сопрано — Гуо Ланьин,

Ван Кун, Ма Ютао, Ли Гуйи, Пэн Ли Юань, Сун Цзуин, Чжан Е, Ву Бися и т. д. Их голосовые данные разные, а уникальное исполнение представляет новую главу в развитии китайской национальной вокальной музыки⁴⁹. В методике преподавания китайской национальной вокальной музыки партии сопрано не подвергаются делению, как это происходит в Европе, однако, на практике в некоторых случаях это происходит. Например, на Тринадцатом «Конкурсе песни Цин» (2013) было представлено произведение именно для колоратурного сопрано «Вариации Майлы» в исполнении Чан Сиси; в опере «Весенний огонь, борющийся с древним городом» (野火春风斗古城) имеется пронзительная, напряженно-драматическая и трудная для исполнения ария «Мать в облаке» (娘 在 那 片 云 彩 里), предназначенная также для колоратурного сопрано, которая также часто звучит на международных вокальных конкурсах.

Баритон — голос среднего диапазона, который начал широко распространяться в XVIII столетии. Позже, когда с оперной сцены были вытеснены кастраты, и в Европе стал завоевывать популярность стиль *belcanto*, на оперную арену вышел баритон. Его тембр богат «магнетической мужской красотой, иногда особенно теплый, он также обладает мужественностью, героической взрывной силой»⁵⁰. Диапазон баритона обычно ля большой октавы — соль первой, в европейских операх солист может петь намного выше, в зависимости от соответствующего оперного репертуара. В Италии в период романтизма, в связи с расширением оперного диапазона, баритон стал играть важную роль.

В китайских национальных операх баритон используется для представления образа мужчин среднего возраста как, например, в операх «Степь» (原野) Цзинь Сяна, «Цюй Юань» (屈原) Ши Гуаннаня и «Грустная

⁴⁹Ли С. Искусство национального вокального пения. — Чанша : Хунаньское издательство литературы и искусства, 2001. С. 156.

⁵⁰Лю Х. О художественных характеристиках и просветительстве вокального пения Ляо Чаньена // Голос Желтой реки. 2016. № 19. С. 22.

заря» (悲 怆 的 黎 明) Гуань Ся. Его специфика с характерным звуковым оттенком заключена в том, что резонаторные полости более объемные по сравнению с тенором, однако голосовые складки массивнее. Нередко некоторые мелодические фрагменты для него являются трудно исполнимыми, однако, голос отличается природной гибкостью.

На раннем этапе развития национальной оперы роль баритона не осознавалась, и он не участвовал в спектакле, лишь в 1920-х годах «баритональный голос появился в преподавании нового пения»⁵¹. Для традиционной китайской вокальной музыки баритон – новый вокальный статус, результате длительного развития появилось новое его понимание; недавние вокальные конкурсы в Китае показали, что исполнительский уровень баритонов значительно возрос, и они стали чаще занимать призовые места. Однако у китайских вокалистов существует ряд проблем:

- недостаточно репертуара, написанного специально для баритона и партий в оперных произведениях мало;
- большинство певцов-баритонов предпочитают западные вокальные произведения, используя технику академического пения. Обучение нередко также основывается на стандарте, принятом в европейской вокальной системе, и все больше студентов желают применять западную дикцию, резонанс и состояние тембра даже для исполнения китайских вокальных произведений;
- не хватает исследования этапов развития баритона и ярких представителей. По сравнению с исполнительским анализом партий сопрано и тенора, исследований и практики преподавания для баритона в китайской вокальной музыке практически нет.

Современные баритоны Китая переживают трудный период и по сравнению с такими странами, где много баритонов — Италией, Испанией,

⁵¹ Ху Юйцин. История развития китайской и зарубежной вокальной музыки. Пекин : Пекинский издательский дом, 1986. С. 89.

Францией и Россией, китайским баритонам много учиться и работать, чтобы достичь европейского уровня. Во многом примером для китайских баритонов были Титта Руффо и Энрико Карузо. Так, при подготовке к исполнению партии Ян Байлао в опере «Седая девушка», китайский певец Син Ахуа специально отправился в Италию на год раньше запланированной постановки, чтобы освоить базовые навыки, присущие итальянской вокальной школе. Целостность звука после обучения значительно улучшилась, и образ храброго борца за коммунизм обрел необходимую выразительность и законченность.

В известной опере районов национальных меньшинств Китая — «Лю Саныцзе» (刘三姐) Лэй Чжэньбанга, баритон Лю Ланьчжи, исполняющий главную роль, представляет образ героя-крестьянина, который вместе с деревенским населением борется против эксплуатации местных тиранов. Через образ персонажа Лю Саныцзе выражено стремление китайских крестьян к справедливости и равенству.

Баритон Ван Эрсяо выступает в национальной опере «История красного знамени» (红旗的历史) Цзинь Ша, в которой представлена борьба в горах Тайхань против японцев. Ван Эрсяо представляет образ храброго комсомольца, присоединяющегося к антияпонским войскам ради дела и защищающего достоинство родины ценой своей жизни. Через героический образ комсомольца демонстрируется патриотический дух и революционные убеждения китайской молодежи.

Баритон Тань Пиншань выступает в национальной опере «Красная скала» (红岩) (композиторы Хан Мин, Цзян Чуньян и Цзинь Ша), описывающей регион Сычуань во время войны против японских захватчиков. Тань Пиншань олицетворяет образ героя-коммуниста и сильную личность, которая ведет народные массы в борьбе против японцев и земельной революции.

В целом, баритон в китайской национальной опере воплощает

различных героев, они выражают национальный дух, чувство справедливости и социальные ценности, развивают выдающиеся культурные традиции Китая, становятся неотъемлемой частью китайской культуры. Тем не менее, несмотря на определенные достижения, на китайской оперной сцене до сих пор очень мало произведений для баритона.

Вокальная исполнительская культура Китая формируется лишь в первые годы XX века, когда европейские традиции и стили пения включаются в музыкальную жизнь Китая – многие музыканты страны получали образование в России, странах Европы, в США, и естественно, использовали опыт этих стран. Китайские вокалисты и оперные певцы начинают все чаще применять различные манеры пения, в том числе, новый академический стиль, который адаптируется в китайской культуре и приобретает иные черты, что связано с особенностями китайского языка. Национальная манера пения в современной китайской опере, как отмечалось, идет от пекинской оперы, где пристальное внимание уделялось особой дикции и артикуляции. Это находит отражение на особенностях интерпретации произведений.

Звучание баритона в вокальных сочинениях и операх китайских композиторов отличается от европейского и имеет свою специфику, что связано с особенностями языка. Китайское слово состоит из «головы» (声母), «тела» (韵母) и «хвоста» (音调), а слог формируется из начального согласного звука и простых гласных звуков. Для верного произношения, певец должен точно артикулировать начало слова и грамотно его завершить (произнести). Четыре тона китайского языка в опере должны произноситься интонационно отчетливо. Красивого голоса для исполнения оперной арии, как на Западе, недостаточно, нужна особая техника артикуляции, дыхания и произношения, поэтому стиль пения китайского исполнителя отличается от стиля пения европейского певца. Объект внимания слушательской аудитории — звук, но звук также и объект творчества певца. Воплощая образ, вокалист

формирует свой вокальный звук, зависящий от многих факторов — дыхания, резонансных полостей, смыкания связок, акустики помещения и своего эмоционального импульса. Педагогам-вокалистам важно найти компромисс в постановке гласных звуков любого типа голоса, в том числе баритона, это главная проблема, так как фонетические особенности китайского и итальянского языка различны. Исполнение китайских гласных в европейской академической манере «размывает» дикцию, делая ее неразборчивой, и в этом плане чрезвычайно важен перевод с итальянского языка и совпадение мелодии с тоновой логикой каждого слова.

В настоящее время существует недостаточно произведений китайских композиторов, созданных в соответствии с условиями для баритона, в отличие от европейских баритонов, у которых есть систематизированный репертуар для разных типов этого голоса, и студенты для каждого периода обучения могут выбирать подходящий репертуар из большого количества произведений. После «Движения 4 мая» композиторы, обучавшиеся за границей и вернувшиеся в Китай, создали некоторое количество художественных песен, после чего наступил перерыв, но в последние годы они стали вновь проявлять интерес к песням: «Я люблю эту землю» (我爱这土地) Лу Цзайи, «Песня выпускников» (校友之歌) Гу Цзяньфэнь, «На реке Цзянлин» (嘉陵江上) Хэ Люйтина, «Моя Родина-мать» (我的祖国) Лю Чжи, «Молодое сердце» (年轻的心) Ши Гуаннаня, «Сентиментальная земля» (多情的土地) Ши Гуаннаня, «Красный закат» (夕阳红) Чжан Пицзи, «Река Янцзы течет на восток» (大江东去) Цин Чжу.

Профессиональные музыканты могут менять тип голоса в силу профессиональных певческих навыков. Однако многие певцы имеют природные анатомо-физиологические данные; в любом случае данные особенности голоса позволяют переходить от одного характера партий к другому. На практике рекомендуется строго придерживаться того характера партий, который согласуется с их природой, естественным тембром голоса,

иначе это может приводить к вокальной деградации.

Вокальные традиции в стране формировались длительное время, в течение которого создано множество музыкальных произведений, благодаря которым певцы представляют уникальное вокально-певческое мастерство — гибкую и разнообразную артикуляцию, декоративную технику, выразительное исполнение, особые способы звукоизвлечения. Анализ и демонстрация этих особых навыков имеет большое значение для продвижения теории традиционной китайской вокальной музыки — искусство выражения эмоций, которые возникают путем формирования интуитивных образов. Известный оперный теоретик династии Цин Ли Юй в статье «Неторопливая любовь Оу Цзи» (闲情偶寄) отметил, что человеку, учившемуся пению важно не то, что он поет, а как поет; мастерство певца можно оценить по форме его рта, «независимо от того, нежное пение или грубое, сначала прислушайтесь к правильности рифмы и ритма слов»⁵². Ли Юй выступал за то, чтобы произношение слов было точным и правдивым и соответствовало действительности. Он назвал исполнение «не видеть эмоций, петь без мелодии, настраивать без слуха и не имитировать эмоции» «безжалостной песней» или «Песнь смерти» (死亡之歌)⁵³. Видно, что люди в древнем Китае придавали большое значение именно произношению слов.

Начиная с периода Весен и Осеней познание народом пения достигло высокого теоретического уровня, и певцы того времени обращали внимание на дыхание и строгость пения; соответственно, и к обучению вокалу предъявлялись строгие требования, особенно к артикуляции. Чтобы достичь идеального вокального исполнения необходимо:

– Первое – четкое произношение, что означает гармонизацию тона мелодии с тоном звуков слова; основы произношения слов должны быть

⁵²Ли Ю. Исследование новой национальной оперы «Баллада о канале» для изучения, преемственности и инноваций. Ухань : Центральный китайский педагогический университет, 2015. С. 120.

грамотно освоены. Важно уметь правильно использовать «пять элементов» (губы, зубы, рот, язык, горло), «четыре элемента» (открыть рот, открыть зубы, закрыть рот, зажать рот). Важный эстетический стандарт традиционного китайского пения — точная и верная артикуляция слов.

– Второе, особенности голосообразования. В технике «прекрасного пения» осуществляется синтезирование звучаний, где четко выделяется ровность и кантиленность, колоратуры и фальцетность в равном их применении⁵⁴. С этой точки зрения манера китайского вокального исполнительства должна сближаться с европейской, особенно в части фальцетного звучания. Общеизвестно, что китайская вокальная практика пения в высоком регистре целиком построена на фальцетном принципе.

Однако данный вопрос вызвал полемические высказывания разных исследователей и деятелей науки. Так, к примеру, Т. Б. Будаева аргументировала и подтвердила точку зрения многих других исследователей о китайских вокалистах, что на высоких нотах китайские певцы поют полными голосами. В настоящее время в вокальной педагогике Китая меняется и понятие высоких и низких тембров. Поскольку звуковой образ и тембр в пекинской опере были разграничены определенными устоявшимися амплуа, то и диапазон этих героев был существенно ограничен рамками их образов⁵⁵.

– Третье, правильное дыхание, без которого трудно достичь высоты звука. В национальной манере пения техника и особенности дыхания отражены в понятии «воздух, погружающийся в даньтянь» (气沉丹田)⁵⁶; «даньтянь» (丹田) — это место ниже пупка на три дюйма. Профессиональные певцы во время пения должны удерживать ци (气)

⁵⁴Ли Ц. Шэнь Сян и искусство вокальной педагогики. Пекин : Издательство телерадиовещания Китая, 2017. С. 20.

⁵⁵Люй Ц. Техника пения в вокальных традициях китайской музыкальной культуры // Манускрипт. 2019. . 12, вып. 11. С. 278–282.

⁵⁶Люй Ц. Техника пения в вокальных традициях китайской музыкальной культуры // Манускрипт. 2019. Т. 12, вып. С. 278–282.

(опущенное дыхание, когда диафрагма остается открытой), концентрировать внимание на пупке, способствовать циркуляции ци и делать его достаточным. Дыхание человека естественным образом направляется из брюшной полости в гортань, а затем взаимодействует с артикуляцией и пением. Используя основы такого дыхания, можно сделать звук громче, передать дальше, создать эффект резонанса. Дыхание китайского певца не предполагает использования нижней части торса, а в большей степени производит его за счет затылочной и горловой части исполнительского аппарата⁵⁷. Однако, как отмечается в различных исследованиях по вокальному искусству, ни один из способов дыхания не используется вокалистами в чистом виде. Поскольку при звукоизвлечении, так или иначе, колеблется все тело, следовательно, определенные мышечные усилия происходят во всех его частях. Принципиальные отличия между китайскими вокальными принципами и западноевропейским стилем пения заключаются в том, что опытный «китайский певец более искусно владеет верхними дыхательными путями, стараясь избегать применения нижних вибраций, тогда как в европейской практике все наоборот»⁵⁸. Однако есть и точки пересечения: применение диафрагменного и грудобрюшного дыхательного принципа с целью продления кантиленной мелодии и достижения идеальной ровности в диапазоне⁵⁹. У европейских певцов полноценный мощный вдох, у китайского объем вбираемого воздуха значительно меньше. Поэтому на выходе у китайского певца звук получается более изящный, с более плоским металлическим тоном в голосе, при этом классический стиль отличается сильной голосовой подачей, обладает полетностью и более насыщенными колористическими особенностями тембра. Важным моментом в развитии академического вокального исполнительства в Китае стало осуществление

⁵⁷ Люй Ц. Техника пения в вокальных традициях китайской музыкальной культуры // Манускрипт. 2019. Т. 12, вып. 11. С. 278–282.

⁵⁸ Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. Москва : 2002. 494 с.

⁵⁹ Юй Ю. Национальная вокальная музыка. – Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2015. 131 с.

симбиоза ровности, кантиленности звучания с освоением широкого диапазона звучания китайских голосов.

Четвертое: особенность певческого резонанса в китайской вокальной академической практике – выпевание гласных звуков впереди расположения ротовой полости, что наиболее удобно для воспроизведения и создания звука; при этом грудной и головной отдел задействованы существенно реже. Звук, который пропевадается с использованием переднего ряда зубов обладает характерной спецификой, а именно получается на выходе звонким, плоским, горизонтальным⁶⁰. При этом достаточно четко и понятно то, что звук, издаваемый таким способом, особенно на средних диапазонах и высоких нотах существенно меньше, чем при исполнении в классической манере.

Понимая, что овладение академическим искусством пения в современных реалиях представляется китайскими вокалистами необходимым, поскольку ведущие мировые театры обращаются к операм этого стиля достаточно много и часто, китайские певцы стараются максимально перенять и заимствовать опыт европейских исполнителей, более глубоко постичь стилистику и характерные черты этого стиля. Вокалисты всеми возможными способами стремятся изучить техническую сторону работы с резонаторами, постигают принципы звукоизвлечения, исполнительской манеры, акустических особенностей «нового искусства исполнения». Кроме того, перед ними остро стоит задача сохранения национальной традиционной манеры пения и собственной культуры. В этой связи у вокалистов КНР складывается техника смешанного резонанса.

Пятое – языковые основы китайского вокального интонирования. На основании практики чтения китайских иероглифов они подлежат делению на три группы (рис. 4)⁶¹. Фонетическая структура языка обуславливает строгий

⁶⁰Цзинь Т. Искусство преподавания вокальной музыки. Пекин : Народное музыкальное издательство, 2008. С. 15.

⁶¹Люй Ц. Техника пения в вокальных традициях китайской музыкальной культуры // Манускрипт. 2019. Т. 12, вып. 11. С. 278–282.

подход к артикуляции и дикции в вокальной технике. Вокальная традиция наложила определенные правила в определении основ соединения речевой и музыкальной интонаций. В этой связи была изображена классификация иероглифов, представленная тремя группами. За основу была взята классификация Цзоу Чанхайя⁶². Правила озвучивания слога включают обязательное объединение слога и лингвистического тона, длительное распевание средней части слога. Подобные распевы изменяют тембр и резонанс, поддерживают глотку (ее заднюю стенку) в напряжении.; акцентирование каждой фазы; быстрый переход к следующей фазе; легкость в произношении звука третьей фазы; соединение слогов и слов.

Следует понимать, что осуществление этих задач на практике довольно серьезная проблема для китайских певцов. Причины здесь кроются в том, что достигнуть легкости и свободы в такой манере пения для вокалиста весьма непросто. И привычный способ дыхания, актуальный для китайского певца, здесь слабо применим. Плюс ко всему разница в диалектах многочисленных этнических групп Китая накладывают свои характерные черты и особенности в звукообразовании, произношении, артикуляционной и декламационной специфике⁶³.

Активное развитие вокальной культуры в современной истории, началось с конца XIX – начала XX столетия, когда происходит интеграция техник и приемов разных музыкальных культур. Вокалисты Китая стали активно осваивать академическую манеру пения, европейские же певцы начали черпать особенности восточной мелизматики. *Belcanto* в понимании китайцев — это западная музыкальная культура, в которую входят русская, американская, австрийская, французская школы вокала. Этот стиль значительно отличается от манеры пения в Китае, которая для европейских

⁶² Цзоу Ч. Вокальная музыкальная лингвистика — речь и пение. Пекин : Народное музыкальное издательство, 2009. С. 63.

⁶³ Ли Ц. Шэнь Сян и искусство вокальной педагогики. Пекин : Издательство телерадиовещания Китая, 2017. С. 17.

музыкантов нечто сложное и причудливое, «экзотика». Китайские музыканты вот уже длительное время активно осваивают новый европейский стиль, внося изменения в музыкальную педагогику, чтобы иметь возможность выстроить научную базу для воспитания нового поколения певцов, которым отныне доступен не только национальный, но и зарубежный опыт.

Так в Китае появился термин «научное belcanto», который раскрывает технические и художественные принципы данного вокального стиля⁶⁴. Если вокалисту в Европе нет необходимости подробно объяснять определенные понятия, то китайскому вокалисту принципиально важно раскрыть в точных иероглифах основные значения, термины и исполнительские принципы стиля «прекрасного пения»⁶⁵. Педагоги в своей практике постоянно сравнивают европейскую манеру пения и китайское звукоизвлечение, чтобы понять специфику и передать студентам соответствующие знания, которые помогут в обучении. По мнению Т. Б. Будаевой, научные поиски пока еще находятся лишь в начале пути, «в силу тонкой природы голосового аппарата и китайской специфики, певческие техники требуют дальнейшей скрупулезной работы»⁶⁶. Все это позволяет говорить о том, что исследования в области изучения западной манеры пения и китайского вокального звукоизвлечения крайне важны и актуальны на сегодняшний день и обладают высокой практической научной ценностью и новизной. Благодаря сопоставлению различных стилей пения, можно не только глубже изучить исполнительскую специфику иных культур, но и глубже понять и изучить собственную, национальную манеру, осознать и прочувствовать всю красоту национального классического пения.

⁶⁴ Люй Цзяин. Китайское bel canto в контексте формирования национальной вокальной школы. Дисс... кандидата искусствоведения. Нижний Новгород, 2024. С. 39.

⁶⁵ Люй Ц. Техника пения в вокальных традициях китайской музыкальной культуры // Манускрипт. 2019. Т. 12, вып. 11. С. 278–282.

⁶⁶ Будаева Т. Б. Исследование характеристик вокального звука китайского традиционного театра с помощью компьютерного анализа // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 1. С. 52–58.

Китайский язык отличается от других языков своими фонетическими особенностями, спецификой произношения и особой интонацией, и музыкальная транскрипция во многом зависит от диалектов, а вокальная техника от языка, на котором говорят в регионе.

Таким образом, следует отметить, что китайская манера пения уникальна, существенно отличающаяся от классической, присущей большинству европейских вокальных школ. Множество народных песен Китая просто невозможно исполнить в этой технике, ввиду того, что имеется разница во времени прочтения слов, а также велико расстояние между согласными и гласными звуками. Очевидно, что китайским певцам необходимо использовать технику академического пения, чтобы удовлетворять запросы современной аудитории, однако вместе с тем, необходимо сохранять и продолжать национальные уникальные и специфические традиции вокала.

2.2. Эстетика звука и семиотика культуры мужского голоса в пекинской опере

Эволюция эстетики от «Драконьего рёва» до «Луны за облаками»⁶⁷. Ключевой парадокс мужского вокала в пекинской опере заключается в преодолении физиологических ограничений вокального диапазона. К примеру, амплуа Лаошэн (老生) (зрелый мужской персонаж): его рабочий диапазон простирается от C3 до G4 ($\approx 130\text{--}392$ Гц), требуя незаметного перехода между грудным (胸声) и головным (头声) регистрами. В

⁶⁷ Эти фразы являются метафорическим описанием особенностей пекинской оперы: «Драконий рёв» (龙吼) – отсылка к громоподобному голосу актёров хуалянь, использующих резкие, насыщенные звуки («炸音»), или к энергичным сценам в амплуа ушэна. Взрывная манера исполнения хуалянь (амплуа «раскрашенных лиц»), мощные выразительные сцены ушэна (военных персонажей). «Луна за облаками» (云后月亮) – поэтический намёк на вокальный стиль лаошэна, где голос сначала кажется приглушённым (как луна за тучами), но постепенно раскрывается чистотой и силой. Техника пения «облако, закрывающее луну» (云遮月) у лаошэна (пожилых персонажей) или образ луны в лирических сценах. Эти метафоры отражают эстетику пекинской оперы, где звук и образ сливаются в единое искусство.

традиционной китайской опере распространена техника «Лун-ху инь» (龙虎音)⁶⁸ – метод тренировки голоса и распевки. «Драконий рев» достигается противоположным сокращением перстневидно-щитовидной и щиточерпаловидной мышц, мгновенно изменяя вибрационный режим смыкания голосовых связок с толстого (≈ 3 мм амплитуды) на тонкий (≈ 1 мм), создавая драматический переход между натуральным и фальцетным звуком.

Научные измерения показывают, что при исполнении высоких нот (например, иероглифа «岗» в арии Юй Куиджи «Я — свободный человек с холма Волун» из «Пустой крепости» композитора Чэн Джунмоу) субглоточное давление у актёров достигает 40 см вод.ст., что в 1.5 раза превышает показатели оперных теноров⁶⁹. Металлический «стержень» тембра, рождаемый этим высоким давлением, требует уникальной стабилизации гортани: щитовидный хрящ опускается на ≈ 5 мм, тогда как подъязычные мышцы формируют «перевернутую воронку» (倒漏斗) (характерный метод вокализации в Пекинской опере) вокального тракта, поднимая вторую форманту (F2) выше 2500 Гц для создания пронзительного эффекта «звука из затылка».

В пекинской опере широкие границы амплуа – от грубоватого Хуалянь (花脸) до изошрённого Сяошэна (小生). Смена амплуа подразумевает переход между двумя совершенно разными типами ролей, которые отличаются по множеству аспектов. Хуалянь исполняет мужские роли с мощным, решительным, грубоватым или героическим характером (например, грубоватый Чжан Фэй, коварный Цао Цао). Характер передаётся через яркий грим (маску) с определёнными цветами и узорами. Сяошэн изображает молодых мужчин, подразделяется на цзиньшэн (учёные), гуаньшэн

⁶⁸ «Лун-ху инь» — это транслитерация китайского термина «龙虎音», а перевод поясняет его значение как метода вокальной тренировки в китайском традиционном театре;

⁶⁹ Ма Шаобо. История пекинской оперы Китая. Пекин: Издательство «Китайская драма», 2005. С. 43-58.

(аристократы), цюньшэн (бедняки), чживэйшэн (военные) и др. Движения изящные, утончённые, с налётом романтизма (например, Чжоу Юй в «Совете героев»). Для стиля Сяошен характерно вокальное варьирование: естественный голос используется в народных пьесах, смешанный (фальцет + натуральный) — в куньцуй и пихуан; пластика лёгкая, грациозная, с акцентом на элегантность.

Музыкальные особенности военного шэна в пекинской опере отличаются яркой характерностью. К вокалу предъявляются высокие требования: голос должен быть высоким и мощным, сочетая гибкость и чувство ритма. Во время исполнения напев отличается плотным ритмом, нередко сопровождая напряжённые боевые сцены или драматические моменты сюжета, передавая героический дух военачальников через страстные мелодии. Например, в арии Чжао Юня из пекинской оперы «Чанбаньпо» высокие регистры вступления подчёркивают бесстрашие и доблесть. Речитативы должны быть чёткими и звонкими, с быстрым ритмом, лаконичными и энергичными фразами, подчеркивающими решительность персонажа. Боевые кличи перед схваткой или вызовы противнику во время поединка передаются через ясные и отрывистые реплики, усиливающие атмосферу на сцене.

В музыкальном сопровождении ключевую роль играют ударные инструменты. Барабан и деревянные клавиши с их изменчивыми ритмами синхронизируются с акробатическими прыжками и боевыми движениями военного шэна, усиливая динамику и напряжение. Быстрые ритмы барабанов имитируют яростные стычки, тогда как размеренные ритмы помогают героям перегруппироваться или развивать сюжет. Струнные инструменты подчёркивают действие лирическими эмоциональными мелодиями, делая сценическое исполнение военного шэна ещё более захватывающим, в полной мере раскрывая мужественную харизму этого уникального амплуа пекинской оперы.

Сяошэн – одно из ключевых мужских амплуа пекинской оперы, его уникальное очарование обладает особыми музыкальными характеристиками. От вокальных партий и речитатива до музыкального сопровождения — всё пронизано неповторимым художественным обаянием. Для вокальной партии сяошэн характерно сочетание натурального и фальцетного голоса, благодаря чему создается высокий, яркий и звонкий тембр. Во время пения переход между регистрами выполняется плавно, адаптируясь к сюжету и эмоциям. Например, в радостных эпизодах преобладает натуральный голос, звучащий живо и энергично, тогда как для передачи тонких, нежных чувств используется фальцет, добавляющий мягкости и лиризма. В пьесе «Легенда о Белой змее» звучит ария Сюй Сяня, где он встречается девушку Бай Сучжэнь и влюбляется в нее. Искусное переплетение регистров голоса ярко раскрывает его учтивую натуру и романтические мечтания. Эта уникальная вокальная техника отличает сяошэн (молодые мужские роли) от глубокого звучания лаошэн (старших мужских ролей) и меланхоличности дань (женские роли), создавая изысканную эстетику.

Речитатив сяошэн также играет важную роль. Его декламация ритмичная, с чёткой артикуляцией и выразительными интонациями, подчёркивающими статус, характер и внутренний мир персонажа. Например, в пьесе «Западный флигель» речитатив Чжан Шэна (мужская роль) при первой встрече с Цуй Инъин (женская роль) передаёт как учтивость учёного, так и его смущение от внезапного волнения сердца.

Музыкальное сопровождение идеально дополняет выступление Сяошэн. Цзинху (пекинская скрипка) с её звонким тембром перекликается с ярким вокалом, усиливая эмоциональную глубину. Ритмическую основу задают барабаны и деревянные клавишные инструменты (губань), синхронизируясь с пением, речитативом и движениями актёра. В боевых сценах учащённые удары барабанов подчёркивают динамику и напряжение, тогда как в лирических эпизодах замедленный ритм создаёт атмосферу

созерцательности. Например, в акробатических сценах сяошэн резкие движения героя сопровождаются стремительными ритмами, а в душевных монологах мелодия струнных инструментов придаёт исполнению особую проникновенность. Музыкальные особенности Сяошэн, от вокала до взаимодействия с оркестром, формируют его уникальный стиль, оставляя неизгладимый след истории пекинской оперы.

Гендерно-преобразующее исполнение – вокальное исполнение ролей с противоположным гендером в пекинской опере, означает, что актёры (мужчины или женщины) используют особые вокальные техники и методы для создания сценического образа Сяошэн, отличающегося от их биологического пола⁷⁰. В амплуа Сяошэн пекинской оперы исполнителю необходимо контролировать дыхание и регулировать резонанс, создавая смешанный звук с использованием как натурального, так и фальцетного регистра. Мужчины-исполнители, сохраняя определённую мужественность, применяют фальцет для передачи элегантности и утончённости персонажа. Женщины-исполнители, в свою очередь, добавляют в голос мужские характеристики, например, усиливают силу и яркость звучания, чтобы лучше передать героический дух и свободную манеру Сяошэна. Такое гендерно-преобразующее вокальное исполнение требует от актёра глубокого владения вокальной техникой и мастерства, позволяющего через голос создавать уникальный тембр и художественную выразительность, соответствующие образу и характеру персонажа Сяошэна.

Техника «Ган-жоу инь» (剛柔嗓) («твёрдо-мягкий голос») создаёт акустический диссонанс между биологическим полом и художественным тембром. В арии Люй Бу из оперы «Баймэньлоу» (Сипи-эрлю) (西皮-二六), (один из видов вокальных стилей и ритмических форм – баньши – в пекинской опере) актёр сохраняет фальцетную чистоту выше С4 (261.6 Гц),

⁷⁰ Ма Шаобо. История пекинской оперы Китая. Пекин: Издательство «Китайская драма», 2005. С. 49.

одновременно вертикально растягивая глоточные мышцы для добавления формантной структуры (3000-4000 Гц), имитирующей женский голос. В отличие от западных кастратов, эта «деандрогенизация» (去雄激素化) (в контексте пекинской оперы «деандрогенизация» относится к изменению именно стиля исполнения и эстетических тенденций в этом виде искусства. С одной стороны, в плане воплощения персонажей традиционные роли Сяошэна, особенно исполняемые мужчинами, раньше делали больший акцент на мужественности. Однако с развитием времени и изменением эстетических представлений современное исполнение таких ролей стало уделять больше внимания утонченности и мягкости в голосе и движениях, уменьшая традиционно резкие и мужественные проявления. В этом смысле можно говорить о некоторой «деандрогенизации» стиля.

С другой стороны, если рассматривать общие тенденции в исполнительской манере и эстетике, современная пекинская опера в новых постановках чаще склоняется к более мягкому и детализированному выражению эмоций, отходя от прежнего акцента на ярко выраженной мужественной красоте или маскулинности. Это связано с необходимостью соответствовать разнообразным вкусам современной аудитории.

Кроме того, такая тенденция может быть связана с социокультурным контекстом. В условиях современного многообразия культурных течений пекинская опера испытывает влияние различных идей, что приводит к эволюции исполнительского стиля и эстетики. Термин «деандрогенизация» обобщает эту трансформацию. Однако это не означает полного отказа от мужественной эстетики, а скорее поиск нового баланса между традицией и современностью. Это достигается прецизионным контролем при пении перстнеглоточной мускулатуры: при произнесении иероглифа «蝉» (цикада) надгортанник поднимается на 60°, сокращая длину вокального тракта до 9 см (близко к параметрам сопрано), балансируя «юношескую свежесть» и «интеллектуальную утонченность».

На сцене пекинской оперы амплуа Хуалянь (淨行) выделяется уникальным гримом, мощным вокалом и выразительной пластикой, составляя неотъемлемую часть этого традиционного искусства. Маски Хуалянь — шедевр символической живописи. Интенсивные цвета и сложные узоры создают «лицевые иероглифы»: черный цвет олицетворяет непоколебимую справедливость (как у Бао Гуна — должностные лица династии Северная Сун, представляющие справедливость), красный — преданность и доблесть (как у Гуань Юя, известного человека в истории Китая), белый — подозрительность и коварство (как у Цао Цао — военный стратег, политик, известный человек в истории Китая). Эти «цветовые шифры» позволяют зрителю мгновенно распознать характер персонажа, превращая лицо актёра в живую иконографическую схему.

Голос в пекинской опере — инструмент, «полный шокирующих звуков»⁷¹. Вокал Хуалянь сочетает грудной и головной резонансы, рождая мощный тембр с частотным диапазоном 80-4000 Гц. В некоторых ариях звуковые волны достигают давления 90 дБ, физически передавая аудитории энергию правосудия. Характерные речитативы с акцентированными согласными (например, взрывное «чжá!» (喳!) усиливают перкуссионную ритмику, превращая речь в ударный инструмент.

Музыкальное сопровождение хуалянь идеально гармонирует с вокалом. Традиционные инструменты пекинской оперы — цзинху (пекинская скрипка), юэцин (лунный инструмент) и саньсянь (трёхструнная лютя), создают мелодическую основу. Их тембр перекликается с мощным голосом хуалянь, обогащая музыкальную палитру. Ударные инструменты — барабаны, гонги, тарелки, играют ключевую роль, усиливая драматизм. При появлении хуалянь на сцене или в битве энергичные ритмы ударных подчёркивают силу и отвагу персонажей, идеально дополняя их образы.

⁷¹ Ма Шаобо. История пекинской оперы Китая. Пекин: Издательство «Китайская драма», 2005. С. 53.

Уникальные музыкальные особенности хуалянь делают его ярчайшим элементом пекинской оперы. Его героические голоса оживляют классических персонажей, принося в искусство оперы неповторимую мужественную красоту.

Широкие, экспрессивные пластические движения Хуалянь следуют принципу «иероглифической хореографии»: размашистый жест рукой имитирует мазок тушью, а вращающиеся «облачные шаги» (термины пекинской оперы) визуализируют даосские концепции инь-ян. В роли Чжан Фэя (известный человек в истории Китая) актёр использует громоподобный смех с вибрато 6-8 Гц и прыжки высотой 60 см, материализуя стихийную энергию персонажа. В основе искусства Хуалянь – философия контрастов: грубость грима уравнивается филигранной техникой, рычащий голос контрастирует с ювелирной артикуляцией. Этот эстетический парадокс отражает конфуцианский принцип «единства противоположностей», где сила становится формой духовного совершенства. Амплуа Хуалянь, синтезируя живопись, поэзию и боевые искусства, остаётся живым воплощением китайской культурной памяти, где каждый мазок грима и звуковая вибрация несут многовековые коды традиционной эстетики.

Костюмы и грим Хуалянь: тяжёлые, пышные одеяния, например, манпао (曼宝) — «драконьи халаты», пояс с нефритовыми украшениями, подчёркивающие статус, яркие, контрастные узоры на масках и костюмах. У Сяошэн все зависит от типа роли: цзиньшэн — шёлковые халаты, веера, головные повязки (образ учёного); гуаньшэн – официальная одежда, шляпы с крыльями; чживэйшэн — облегающая одежда, плащи, шлемы с фазаньими перьями (воинственный стиль).

Хуалянь выделяется уникальным гримом, мощным вокалом и выразительной пластикой, составляя неотъемлемую часть этого традиционного искусства. Маски Хуалянь — шедевр символической живописи: интенсивные цвета и сложные узоры создают «лицевые

иероглифы»: черный цвет олицетворяет непоколебимую справедливость (как у Бао Гуна (должностные лица династии Северная Сун, представляющие справедливость), красный — преданность и доблесть (как у Гуань Юя, известного человека в истории Китая), белый — подозрительность и коварство (как у Цао Цао, военный, политик, известный человек в истории Китая). Эти «цветовые шифры» позволяют зрителю мгновенно распознать характер персонажа, превращая лицо актёра в живую иконографическую схему.

Стиль исполнения Хуалянь: жёсткие, размашистые движения («раскрытые» позы), мощный вокал с использованием грудного, носового и головного резонаторов. Основной акцент — на пение (чан) и речитатив (нянь). Вокал сочетает грудной и головной резонансы, рождая мощный тембр (частотный диапазон 80-4000 Гц). В арии Бао Гуна из оперы «Дела Чэнь Шимэй» звуковые волны достигают давления 90 дБ, физически передавая аудитории энергию правосудия. Характерные речитативы с акцентированными согласными (например, взрывное «чжá!») усиливают перкуссионную ритмику, превращая речь в ударный инструмент.

Переход от Хуалянь к Сяошэн требует от актёра кардинальной смены техники вокала, пластики и даже манеры держаться на сцене, чтобы достоверно воплощать столь разные амплуа. Вокал Бао Чжэна из «Дела Чэнь Шимэй» (铡美案) (классической пьесы пекинской оперы). В пьесе «Дела Чэнь Шимэй» (铡美案), обладающей глубокой идейной направленностью и важным социальным значением, в пении Бао Чжэна через яркий контраст персонажей воспеваются его неподкупность и принципиальность, осуждается предательство и неблагодарность Чэнь Шимэя, демонстрируются вокальные возможности (вибрации) амплуа — «тигриный рёв» (虎音) и «взрывной звук» (炸音). Базовый тембр строится на инфразвуковых вибрациях (80-150 Гц) вестибулярных складок, активируемых контролируемой «пузырящейся» фонацией (气泡音) для грудного резонанса. В интенсивных (бурных)

речитативах, требующих сильного рычания, степень смыкания голосовой щели снижается до 30%, генерируя высокочастотные шумовые компоненты (2000-4000 Гц) через турбулентное трение воздуха — так рождается «громоподобный» эффект устрашения. Современный спектральный анализ подтверждает уникальную «бимодальную структуру» энергии в голосе мастеров Хуалянь: пики на 200 Гц и 3500 Гц обеспечивают одновременную мощь и чёткую артикуляцию.

Философия «Юньчжэ юэ» («Луна за облаками»). «Луна за облаками» (云后月亮) – особая техника пения у Лаошэна (пожилых персонажей) или образ луны в лирических сценах. Школа Ци, основанная Чжоу Синьфаном трансформирует вокальные дефекты в эстетические достоинства⁷². Знаменитое «округление в хрипоте» (声音沙哑) использует периодическую пульсацию от узелков на связках. Регулируя напряжение межчерпаловидных мышц для поддержания голосовой щели в 0.5-1 мм, воздушный поток генерирует широкополосный шум (200-500 Гц). Эта «бахромчатая» обработка (тонкий неупорядоченный или грубый звук) резонирует с частотой театрального барабана (≈ 180 Гц), создавая некое ощущение архаичного звучания. Акустические замеры показывают, что отношение шум/гармоника (NHR) у мастеров Чэн (школа пекинской оперы) достигает 0.25 (против 0.12 в западной опере), становясь акустическим символом «испытаний времени».

Эволюция мужского вокала неразрывно связана с трансформацией так называемого «властного дискурса»⁷³. «Хуанчжун далюй» (黄钟大吕) эпохи Чэн Чангэна (мастер пекинской оперы династии Цин в Китае) (основная частота 110-130 Гц) отражала цинскую идеологию «срединной гармонии»⁷⁴,

⁷² Чжоу Синьфан (1895–1975), художник китайской пекинской оперы, основал Школу Ци в Шанхае в 1930-х годах.

⁷³ В то время в Китае были социальные проблемы: одни лидеры любили русские песни, и все должны были петь русские песни; другие лидеры предпочитали итальянские песни, и все должны были петь их.

⁷⁴ Хуанчжун — первый лад из шести мужских ладов в древнекитайской двенадцатитоновой музыкальной

тогда как «феминизированный» (阴柔化) стиль Тань Синьпэя (персонаж китайской пекинской оперы – 160-200 Гц) соответствовал «эстетике уязвимости» (т.е. небольшая громкость, хриплый голос) в позднецинской городской культуре.

Особого внимания заслуживает стабильность звука: образ Лу Чжишэня в исполнении Юань Шихая («Лес диких кабанов» композитора Вэн Цзяхуна), который сознательно акцентирует гортанные звуки «пузырящейся» фонацией (вокальный гортанный голос – 气泡音), создавая неровные звуковые волны. Этот «гневный голос» (怒音) достигаемый через нерегулярные колебания связок, физически воплощает нарратив сопротивления власти.

В пекинской опере амплуа Лаошэн (старший мужской персонаж) выделяется насыщенным тембром и особой культурной семантикой, становясь звуковым воплощением конфуцианской мудрости. Пение Лаошэн базируется на натуральном голосе (частота 110-220 Гц) с уникальным сочетанием шумовых компонентов. Эта специфическая манера позволяет создавать на сцене классические образы зрелых мужчин. Исполняя арии, актёры Лаошэн уделяют особое внимание нюансам звучания и ритма, подчиняя голос эмоциям. В арии Чжуге Ляна «Я созерцаю пейзаж с городской стены» из пьесы «Пустая крепость» («Кунчэнцзи») (空城计) композиторов Лу Шэнкуй, Ван Цзюлин и Тан Синьпей вибрато (с частотой 5.5 Гц) имитирует физиологический тремор мудреца, балансирующего между внешним спокойствием и внутренним напряжением. Техника «юньвэй» (大学, 大学, «послевкусие») достигается задержкой гортанного подъёма на 0.3 секунды после фразы, создавая эффект акустического эха.

Речитатив лаошэн также уникален. Он следует фонетическим правилам пекинской оперы, сохраняя ритмичность и мелодичность. Интонации

системе, а Далюй — четвёртый лад из шести женских ладов. Впоследствии выражение «Хуанчжун и Далюй» стало обозначать торжественную, возвышенную, изысканную и гармоничную музыку или речь) (中正平和)

меняются в зависимости от статуса и эмоций персонажа — от сдержанной мудрости до страстного порыва. В пьесе «Сылань навещает мать» («Сылан тань му») диалог Ян Сылана с матерью наполнен тоской и раскаянием после долгой разлуки. Актёр через точные интонационные акценты превращает каждое слово в эмоциональный удар, трогая душу зрителя. Стихотворные диалоги следуют системе «сань-инь-сы-шоу» (三阴四秀) (три интонации, четыре жеста, которой следуют стихотворные диалоги в пекинской опере). «Три интонации» относятся к трём различным тонам, которые передают разные эмоции и значения через изменения высоты, силы, частоты и других параметров. «Четыре жеста» — это четыре действия, которые связаны с определёнными способами выражения в пекинской опере, такими как движения тела, жесты, мимика и т. д. Сочетаясь с тремя звуками, эти действия помогают создать художественные образы и эмоциональную атмосферу в исполнении пекинской оперы:

- нисходящий тон с силой 20 дин на слоге «ма» в «Мать!» передаёт сыновнюю почтительность;
- восходящая интонация с частотным скачком от 150 Гц до 220 Гц в слове «вина» визуализирует моральные терзания;
- стаккато согласных с длительностью 50 мс создаёт эффект «строгости и серьезности» в звуковом пространстве.

В инструментальном сопровождении участвует цзинху, настроенный на квинту ниже вокальной партии, его 32-сантиметровый резонатор из тутового дерева генерирует форманты 600-800 Гц, «обволакивающие голос как нефритовая оправа»⁷⁵. Цзинху, с её ярким тембром, контрастирует с густым голосом актёра, добавляя мелодии живости. Баньгу, ритмические удары «чжуаньбань» (в театральном искусстве пекинской оперы «чжуаньбань» означает переход пения от одной доски к другой – 4 удара/сек)

⁷⁵ Ма Шаобо. История пекинской оперы Китая. Пекин: Издательство «Китайская драма», 2005. С. 44.

в кульминациях и «саньбань». Саньбань характеризуется свободой ритма, отсутствием фиксированного ритмического удара, и певец может свободно контролировать скорость и силу ритма в соответствии с требованиями сюжета и эмоционального выражения (1 удар/2 сек), в лирических пассажах создают пульсацию, синхронизированную с дыханием актёра. Барабаны и губань (деревянные клавиши) управляют ритмом: короткие удары перед началом арии задают настроение, а динамические изменения во время пения усиливают драматизм. В напряжённых дуэтах или кульминационных моментах ускоренный ритм барабанов подчёркивает накал страстей, тогда как в лирических пассажах ровный темп позволяет насладиться тонкостями вокала. Саньсянь, тёхструнная лютя заполняющая паузы микроглиссандо длиной 0.1-0.15сек имитирует «шелест бамбуковых свитков» (竹筒沙沙声). Музыкальная палитра лаошэн — сплав вокала, речитатива и оркестровки, создаёт неповторимый художественный феномен. Этот амплуа остаётся классическим элементом пекинской оперы, погружая зрителей в мир её глубинной эстетики и эмоциональной силы

Этот синтез физиологической акустики и культурных архетипов делает Лаошэн живым музыкальным памятником, где каждый обертон хранит код вековой мудрости, а пауза между нотами говорит громче самих звуков.

Музыкальные особенности амплуа Лаошэн в пекинской опере. В акустической сокровищнице пекинской оперы амплуа Лаошэн выделяется яркими музыкальными характеристиками и глубокой культурной семантикой, воплощая многовековую мудрость традиционного Китая. Пение Лаошэн основано на натуральном голосовом регистре (частота 110-220 Гц), стремящемся к насыщенному, мощному и сбалансированному тембру. Эта уникальная вокальная техника позволяет создавать классические образы зрелых мужских персонажей. Артисты виртуозно контролируют нюансы звучания и ритмические паттерны, подчиняя голос эмоциональной экспрессии. В знаменитой арии Чжуге Ляна «Я созерцаю горные пейзажи с

городской башни» из спектакля «Хитрость с пустой крепостью» мастерское использование динамических контрастов (от 50 до 90 дБ) и модуляций вибрато (5-7 Гц) раскрывает внутренний конфликт персонажа – внешнее спокойствие перед лицом вражеской армии и внутреннее напряжение.

Художественная декламация Лаошэн следует строгим фонетическим правилам пекинской оперы, сочетая ритмическую точность с поэтической выразительностью. В спектакле «Сылань навещает мать» автор (Чжан Эркуй) диалог Ян Сылана с матерью Шэ Тайцзюнь становится акустическим шедевром: микромодуляции тона (изменения высоты на $\frac{1}{4}$ тона) и контроль длительности пауз (0.5-1.2 секунды) передают многолетнюю тоску и чувство вины. Артист трансформирует фонетические элементы в эмоциональные векторы:

- Взрывные согласные [p^h] ⁷⁶

в слове «прости» усиливаются до 25 дин

- Гласные [ɑ:] в обращении «матушка» продлеваются до 1.5 секунд

- Шёпотная фонация в кульминационной фразе создаёт эффект «слёз в звуке»

(Китайский язык обладает уникальными техниками произношения, где продление гласных звуков делает речь более выразительной и трогательной). Эти техники превращают речитатив в многослойный психологический портрет, где каждая фонема становится кистью в руках звукового каллиграфа.

Оркестровое сопровождение Лаошэн представляет собой сложную систему акустической коммуникации, где человеческий голос становится частью инструментального ансамбля. Главный сольный инструмент цзинху (пекинская скрипка) с резонатором из змеиной кожи создаёт контрапункт тембров: его яркий верхний регистр (2000-4000 Гц) перекликается с

⁷⁶ ([p^h] — это губно-губной придыхательный взрывной глухой согласный, «глухой согласный» — стандартный перевод термина "清辅音". Фонетическая транскрипция [p^h] в русской лингвистике сохраняется идентичной.

грудными формантами голоса Лаошэн (500-800 Гц). В технике «юаньсян» (圆响) (круговое ведение смычка) музыкант синхронизирует вибрато (6-7 Гц) с вокальным трепетом, создавая эффект «звукового эха». Ритмическая система барабанных пластин баньгу функционирует как темпоральный процессор:

- прелюдийные удары (3 быстрых + 1 акцентированный) задают энергетический импульс перед вокальным входом
- в кульминациях темп ускоряется до 4 ударов/сек при динамике 110 дБ, моделируя «сердцебиение драмы»
- лирические пассажи сопровождаются техникой «саньинь» (рассеянный ритм) с паузами 0.8-1.2 секунды
- в дуэте Лаошэн и цзинху реализуется даосский принцип инь-янь (阴阳相济»):
- глиссандо струнных (длительностью 150-200 мс) заполняет гортанные паузы певца;
- внезапные фортиссимо (до 90 дБ) ударных совпадают с эмоциональными кульминациями текста;
- микропаузы 0.3-0.5 секунд между фразами создают «звуковые свитки» для ментального созерцания.

Этот синтез становится живой партитурой традиционной эстетики, где каждый инструмент — не аккомпаниатор, а равноправный собеседник в философском диалоге звуков.

Современный кризис пекинской оперы коренится в конфликте телесной техники и электроники. Традиционная тренировка «крик у городской стены» (Кричите на стену, потому что хорошо отражается звук) использовала воздушную проводимость для акустической обратной связи, формируя уникальную проекцию «дальнего поля», т.е. распространение

голоса вдаль⁷⁷. В эпоху микрофонов переход на костную проводимость вызывает компенсаторное напряжение гортанных мышц: электромиография показывает 27%-ное усиление активности перстнещитовидной мышцы при использовании петличных микрофонов — физиологическую основу утраты «эмоциональной ауры».

В процессе развития пекинской оперы амплуа Ушэн (武生) (военный мужской персонаж) воплощает воинскую доблесть на сцене. Сценический облик Ушэн — синтез функциональности и эстетики (шлем с декоративным покрытием — уникальные костюмы пекинской оперы с четырьмя флагами, развевающимися подобно крыльям феникса. Этот костюм-«экзоскелет» весом до 15 кг превращает актёра в живой памятник воинской славы, где каждый элемент (как, например, 20-метровые шёлковые рукава) становится продолжением боевой хореографии.

Вокальная техника Ушэн сочетает мощный грудной резонанс (основная частота 200-400 Гц) с головным регистром, достигая пиковых значений 120 дБ в кульминационных моментах. В спектакле «Битва у Чанбаньпо» (Лу Санкве) возглас Чжао Юня «Дай!» (呔!) с вибрато 8 Гц физически передаёт ударную волну героической ярости. Ритмические паттерны пения синхронизированы с боем барабана «баньгу», создавая эффект «звучащего сердечного ритма». Каждое движение Ушэн — иероглиф в пространстве:

- поворот головы на 45° с фиксацией взгляда — вызов противнику;
- прыжок с приземлением на одно колено — скорбь по павшим;
- взмах рукавом длиной 3 метра — метафора разрывающих душу противоречий.

Искусство Ушэн воплощает даосский принцип («твердость, содержащая мягкость» («硬中有软»): стальные мышцы движутся с грацией

⁷⁷ В закрытом большом помещении при тренировке голоса возникает эхо. В традиционной китайской методике тренировки нужно стоять лицом к стене, вплотную к ней, и тогда также будет хорошее эхо. Тренировка голоса с эхом в китайской традиции: стоять вплотную к стене лицом к ней — так эхо будет четким.

воды, боевой клич переходит в лирический речитатив, смертоносное оружие становится кистью, рисующей поэзию мужества. Этот синтез боевых искусств, оперного вокала и театрального гротеска превращает Ушэн в арку между эпосом прошлого и эстетикой настоящего, где каждое сальто — полёт через века, а удар меча — удар в колокол культурной памяти.

Таким образом, все амплуа отличаются своими специфическими особенностями, в том числе, отличается их вокал, занимающий одно из главных мест в пекинской опере. Пение возникает в ситуациях, когда не хватает слова для выражения эмоционального состояния — его изменение актер выражает звуком. Исполнение основано на знании фонологии и техники вокального мастерства, которая предполагает ровность звука, легкость и естественность, силу и точность произношения иероглифа; техническое совершенство сочетается с идейно-эмоциональной областью сценического образа.

2.3. Современное исполнительство: партия баритона в новой китайской опере

В конце XX столетия оперы китайских композиторов, в которых широко использовались современные методы и композиционные приемы, способствовали утверждению баритона, его статус значительно повысился и он стал часто представлять основные персонажи в операх. Вокальная партия на основе европейской манеры пения совместно с оркестровым сопровождением формирует образ персонажа, делает ее разнообразной в стилевом отношении, однако, традиционный западный оперный баритон и китайский баритон имеют существенные отличия. Видится необходимым обратиться к операм современных китайских композиторов и характеру баритоновых персонажей в них.

Если обратиться к самой первой национальной опере — «Седой

девушке» (1945), там с ролью баритона выступает персонаж Ян Байлао; ранее эту партию исполнял тенор, что считалось естественным — в китайских операх присутствовали лишь высокие голоса (сопрано и тенор) независимо от амплуа, даже если это были грозные и грубые персонажи. Введение в оперу баритона и исполнение им главной партии было совершенно новым. Первым исполнителем был Ян Хунцзи, и с этого момента баритон начал занимать важное место в китайской опере. В ариях Ян Байлао «Десять миль ветра и снега» (十里风雪) (1-е д.), «Пусть заплатит выкуп за Сиэр» (让他付赎金), «Какое преступление я совершил» (我犯了什么罪) (2-е д.), «Уездный магистрат, богач, волк, насекомое, тигр и леопард» (县令富翁狼虫虎豹) (3-е д.), основанных на народных песнях Шаньси, ярко раскрываются все грани тембра баритона. В арию «Десять миль ветра и снега» введен народный напев хэбэй. Актер имитирует плач, а стиль его пения соответствует стилю Лао Дань (老旦) в пекинской опере. Последние фразы важно спеть мощно, с чувством тяжелой обреченности. Во второй части арии преобладает настроение возбуждения и экзальтации, и голос меняется — здесь важно грамотно управлять дыханием и вести непрерывную мелодическую линию.

Образ Ян Байлао ярко представлен и в исполнении другого китайского баритона – Чжан Шоувэя. В первой части арии «Десять миль ветра и снега» певец выразительно исполняет мелодию, с которой «перекликаются» и «разговаривают» инструменты симфонического оркестра. Вокальная партия отличается простым ритмическим рисунком; эпизодически в музыкальную ткань вклиниваются плотные аккордовые вертикали (Приложение I. Пример 1). Во второй части продолжается движение шестнадцатыми, включается и триольный ритм, что выражает внутреннее беспокойство и неудовлетворенность Ян Байлао, настроение нервозности и страха, настойчивое его неприятие злодея Хуан Ширэнэма (Приложение I. Пример 2).

В атмосферу таинственности вводит музыка вступления (*Адажио*) — медленная, появляющаяся как бы издалека (Приложение I. Пример 3). Угнетающий звук октавного тремоло как бы предвещает трагическую судьбу Ян Байлао. Звучание постепенно ослабевает, демонстрируя бессилие героя от усталости и голода; музыкальная ткань сопровождения проста, чередование регистров показывает беспомощность Ян Байлао.

В «Седой девушке» была впервые четко выстроена драматургическая линия развития, введена система лейтмотивов, включены хоровые сцены и ансамбли, а в оркестр — европейские музыкальные инструменты. Однако много проблем было связано с вокальным исполнением: китайские певцы пока еще не владели европейской манерой пения, однако, у них появился стимул освоить новый стиль. В сочинении сопряжены вокальные приемы пекинской оперы, народного пения и некоторые элементы нового стиля. Это впервые произошло именно в «Седой девушке».

С 1960 года в Китае появляются оперы европейских композиторов, отличающиеся от китайских. В них используется академическая техника пения, масштабные массовые сцены, арии для баритона и ансамбли. Китайский музыковед Хон-Лун Ян указывает на необходимость развития китайской оперы в соответствии с мировыми стандартами, но с сохранением идентичности ⁷⁸. Появление европейских опер заставило китайских композиторов задуматься о постановке национальных опер на европейский манер. Появились оперы, основанные на исторических событиях, происходивших более 5000 тысяч лет назад. Однако теперь авторы стали активно использовать европейские приемы и техники, ярко представляя арии для баритона. Известными примерами являются «Си Ши» (西施) композитора Цзоу Цзинчжи (2009), «Сирота из Чжао» (赵氏孤儿) Би Лэй Лэй

⁷⁸ Hon-Lun Ya. "From Global Modernity to Global Identity: The Transculturation of the Shanghai Municipal Orchestra" // A Lost World's Bass-baritone: Shenyang. – URL : <https://delosmusic.com/introducing-shenyang>.

(2018), «Первый император» (第一个皇帝) Тан Дуна (2009), «Поэт Ли Бай» (诗人李白) Го Вэньцзина (2007).

В 1980-х годах в операх «Степь» (原野) Цзинь Сяна, «Цюй Юань» (屈原) Ши Гуаннаня и «Грустная заря» (悲怆的黎明) Гуань Ся активно задействован тембр баритона. Рассмотрим особенности партий баритона в трех операх: «Степь», «Цюй Юань» и «Грустная заря»

В опере «Грустная заря» была предпринята новая попытка объединить западные методы композиции с элементами национальной китайской музыки. В мелодической линии четко слышны уникальные особенности китайской народной песни, однако, манера исполнения – академическая. В партии Юань Сымина (баритон) – главного героя, выражена основная эмоциональная линия оперы — печаль. В лирической двухчастной арии (с-moll – Es-dur) «Наступает ночь» (1 действие) (Приложение. Пример 27) тематизм основан на народных песнях провинции Хэнань – в интонационной структуре преобладают нисходящие терции. Восьмитактовое вступление позволяет певцу полностью погрузиться в поэтическую атмосферу арии (Приложение I. Пример 4). В начале (такты 9–16) в тексте описываются красивые пейзажи родной страны, создающие тихую и умиротворенную атмосферу – исполнять следует вполголоса при умеренной громкости, диафрагму держать необходимо напряженной, а дыхание «опущенным». Часто слышны слова – «ночь», «родной город», «роскошный» и «обширный» – герой выражает мечты о завтрашнем дне и «что отражено в пении вполголоса»⁷⁹. Важно обратить внимание на ощущение пространства в закрытом слоге и дикцию при заднем назализованном звуке «ang». Рот певца должен быть полностью открыт, а переход от начала к концу слова следует представить ясно и четко; звук не должен быть фальшивым, нельзя

⁷⁹ Ли Сяозр. Искусство национального вокального пения. – Чанша : Хунаньское издательство литературы и искусства, 2001. – С. 123.

игнорировать точность артикуляции, необходимо уделять внимание дикции и эластичному использованию полости.

Во второй части (такты 18–29) Юань Сымин выражает свою мечту стать в будущем художником – здесь эмоциональное высказывание очень интенсивное, а манера вокального исполнения проходит в полный голос. При произнесении слов «новый Китай» певец должен полностью раскрыть гортань и точно пропеть все звуки (Приложение I. Пример 5). Общий стиль меняется от мягкости повествования к зримой действительности, мелодические фразы «вытягиваются», из-за чего певцу становится труднее удерживать ритм. Данный фрагмент арии технически сложный, следует при разучивании повторять его, многократно меняя напряжение гортани (Приложение I. Пример 6). При пении слова должны пропеваться четко, полно выражая теплоту чувств. В арии совмещены для стиля пения – академический и национальный, что особенно подчеркивает неповторимый колорит китайской оперы.

Общий стиль оперы очень мягкий, подходящий для лирического баритона, и в то же время сочинение насыщено народными мотивами. Трагические эмоции создают лирическую атмосферу, и для показа внутреннего эмоционального мира героев композитор использовал предельно напевные и лирические мелодии.

«Цюй Юань» Ши Гуаннаня – одно из лучших произведений, совмещающее черты национальной и новой оперы. Главная партия – персонаж Цюй Юань – исполняется баритоном. Автор стремился объединить материал китайской народной музыки и европейские стили пения, чтобы обогатить оперу. Исполнение баритоном Го Моро главной партии в опере вызвало сенсацию. Из четырех арий, представляющих образ патриота Цюй Юаня, три — его внутренние монологи. Ответственная роль отводится также трио «Ода к апельсину» (橘颂) из первого акта, в котором восхваляется благородный характер Цюй Юаня. Интонационно-мелодическая основа трио

лирически напевная, и основная его интонация становится лейтинтонацией, объединяющей многие вокальные номера оперы.

Первая ария Цюй Юаня «Все пьяны, я трезв один» (众人皆醉我独醒) (*Es-dur*), написанная в трехчастной форме с контрастной лаконичной серединой (*Es-dur–Ges-dur–Es-dur*), отражает различные грани настроения главного героя (Приложение I. Пример 26). В основе лежит лаконичная интонация, основанная на пунктирном ритмическом рисунке, которая будет появляться во многих номерах оперы (Приложение I. Пример 7). Начинается она со слов «Солнце, ты высоко в небе, почему ты такое тусклое» (太阳挂在高高的天空，可为什么这么暗淡), ввиду чего эмоциональный тон исполнения скорбный, отражающий бессилие и душевную опустошенность героя. В процессе пения важно обращать внимание на точность артикуляции. Во второй части (*Ges-dur*) движение ускоряется, мелодическая линия расчленяется на короткие мотивы, прерываемые паузами. Цюй Юань обвиняет окружающих, что «они путают добро и зло, называя оленя лошадью и подвергая опасности самого Чу»⁸⁰. Партия баритона отличается частой сменой размеров, ритмических формул, «метущейся» и рваной мелодической линией; в оркестре в активном развитии задействованы тембры всех инструментов. Исполняя этот фрагмент, певцу важно точно выразить специфику триольного синкопированного ритма. И монолог, и пение Цюй Юаня выражают уверенность в том, что «вероломные чиновники рождают в людях ненависть»⁸¹. Певец, исполняя арию, должен акцентировать внимание на дыхании, особенно в заключительной части (Приложение I. Пример 8).

В третьей части (такты 56–75) возвращается основная тональность, однако тематически она не точно повторяет начало — в ней наблюдается еще больше триольных восходящих пробегов и значительное фактурное усиление

⁸⁰Сунь Ц. Исследование роли баритона в Китайской национальной опере: Анализ трех типичных ролей. Чанчунь : Северо-Восточный педагогический университет, 2010. С. 56.

⁸¹Сунь Ц. Исследование роли баритона в Китайской национальной опере: Анализ трех типичных ролей. Чанчунь : Северо-Восточный педагогический университет, 2010. С. 89.

оркестра (Приложение I. Пример 9).

Угнетенное состояние Цюй Юаня достигает кульминации: перед исполнением высокого звука, он должен «расслабить свое тело и сконцентрироваться»⁸². В слове «презренный» (卑鄙) на самой высокой точке ощущение пространства и протяженность гласного звука должны сохраниться, а когда гласный «е» переходит в «я», дыхание должно быть сдержано. Вокальная партия героя характеризуется широким диапазоном, в развитии мелодической линии отмечается интонационная извилистость, скачки на широкие интервалы, ритмическая «разорванность» и свобода. В основе ритмических формул – триольное движение и пунктирный ритм мелкими длительностями. Интересно, что основной энергичный мотив трио «Ода апельсину» неоднократно появляется в партиях солистов и инструментов оркестра (Приложение. Пример 10). Первый раз звучит в увертюре, передавая патриотические чувства Цюй Юаня; второе его появление — в трио первого акта; третье — в шестом акте в оркестре, четвертое проведение — в дуэте Цюй Юаня и его слуги «Песня о разлуке» (离别之歌); пятый – в финале оперы в исполнении женского ансамбля. Ведущий мотив в ариях Цюй Юаня появляется в ариях второго и шестого актов, сцепляя все сочинение – это основной лейтмотив оперы, выражающий чувства гнева главного героя (Приложение I. Пример 11).

В баритоновых ариях трех рассматриваемых опер композиторы сочетают техники европейских опер с этнической музыкой. Таким образом, арии баритона не только отражают академический стиль пении, но и сохраняют особенности национальной музыки и даже ее региональную специфику.

В основе оперы «Степь» («Дикая земля») Цзинь Сяна лежит драматическая пьеса Цао Юя (либретто создано дочерью композитора Ван

⁸²Там же. С. 56.

Фань, режиссер Ли Даочуань). Сюжет основан на истории любви Цзинь Цзиня (сопрано Сунь И) и Цю Ху (баритон Ван Шаньхун) и мести главного героя. Сохраняя дух оригинального литературного произведения, композитор использует национальную музыкальную основу и образы, чтобы отразить жизнь и судьбу сельской местности Китая, а в ударную группу оркестра он вводит разнообразные этнические ударные инструменты — большие гонги, деревянные рыбы, бангзи, бангу и маленькие барабаны, что ярко отражает национальный стиль.

В переписке с руководителями Китайского оперного театра Цао Юй отмечал: «метод пения в китайской опере сегодня должен основываться на национальных вокальных традициях, европейских вокальных стилях и их симбиозе»⁸³. Опера содержит увертюру и четыре действия, включает хор, ансамбль, речитативы, квартеты и арии. Первое действие повествует о планировании Цю Ху, вышедшему из заключения, акта мести. В его вокальной партии используются элементы национального ритма и характерные черты традиционной китайской музыки «санбан» (上班). Во втором действии сюжет вращается вокруг взаимоотношений Цзинь Цзы, Цю Ху и Цзяо Дасин; их образы резко отличаются по характеру и своим переживаниям. Вокальные партии всех главных героев базируются на мелодике северо-западных народных песен. Сам композитор заметил: «Я стараюсь использовать материал народной музыки и сочетать его с западным вокальным стилем и западной оперной формой»⁸⁴. Третье действие — развязка конфликта: к Цю Ху вернулась память, которую он потерял, вновь появились чувства к девушке, но стремление к мести приводит к его сумасшествию и убийству соперника Цзяо Дасина. Однако удовольствия от мести герой не получает, потому что Цзяо Дасин был его другом детства;

⁸³ Цай Ю. Эстетическое воспитание // Сборник статей по художественному образованию КНР нового и новейшего времени. Шанхай : Шанхайское образование, 1999. С. 211–213.

⁸⁴ Цзюй Ц. Оперное действие: от «Скорби по ушедшим» к «Цюй Юань»: краткий обзор творческого процесса создания оперы Ши Гуаннаня // Народная музыка. 1994. № 4. С. 35–39.

здесь отражена типичная «двойная китайская трагедия»⁸⁵. Соединение трех отмеченных этапов развития сюжета показывает изменение характера главного героя, что отражается в изменении стилей и техник пения. Трагедия выражена идеей мести, и уже во вступлении используется политональность, включается «рваный ритм» и переменный размер (4/4; 5/4; 6/4; 7/4), показывая резкую смену в настроении героя, его противоречивость, метания и тревогу (Приложение I. Пример 25).

Цю Ху — самый противоречивый персонаж во всей опере, имеющий много вокальных высказываний, и все линии сюжета вращаются вокруг его истории мести. Ария «Уже глубокая ночь» (已是深夜), начинающаяся низким звучанием духовых инструментов в оркестре, самая известная баритоновая ария в опере, в которой певец, исполняя нежную мелодию, демонстрирует академическую технику пения. В первой части арии пустые кварты и квинты создают сумрачную картину: открыты врата ада, за черной дверью, в крошечной темноте находятся герои пьесы. Голос поет на полутонах, в процессе пения следует обращать внимание на точность интонационных изменений, а дыхание должно быть полным и энергичным. Музыкальная ткань оркестра пестрая и строится на различных интонационно-ритмических формулах, показывающих изменчивость любовного чувства Цю Ху до мести (прозрачная) и после мести (насыщенная подголосочным развитием) (Приложение I. Примеры 12, 13). Постепенно движение ускоряется, острый пунктирный ритм, сопряжение диссонирующих созвучий, аккордовые «вскрики», кластеры, низкие басы и разбеги инструментов оркестра, говор, тремоло, возрастание динамики — все демонстрирует полярные всплески в настроении Цю Ху. «Эмоция мести» героя переходит в следующую стадию: он готов совершить преступление, что выражено сильнейшим эмоциональным накалом в пении. Однако

⁸⁵ Лю С. Исследование музыкальной эстетики оперы «Дикая местность». Наньнин : Издательство Университета Гуанси, 2018. 49 с.

человеческие качества Цю Ху еще не исчезли, и он, испытывая чувство жалости, повторяет как молитву: «Бодхисаттва, Бодхисаттва, это не моя ненависть. У меня трясутся руки» (菩萨, 菩萨, 这不是我的仇恨, 我的手在发抖). В его пении ощущается теплое лирическое чувство, выражаемое напевной мелодией, что характеризует Цю Ху как доброго человека.

Представляя образ Цю Ху как упрямого человека и одновременно жертвы и преступника, композитор использует современные технические композиционные приемы для показа его характера — сочетает тональности далекой степени родства, разные размеры, включает незапные ладотональные сдвиги, соединяет противоречащие диссонирующие созвучия, совмещает звучание нескольких секунд в разных регистрах. Оркестровая фактура насыщенная и многопластовая, своеобразные обостренно-ритмические формулы, триольность, метрическая переменность (5/4, 6/4, 7/4), глиссандирование подчеркивают острые внутренние противоречия героя.

Вокальная партия баритона в опере очень сложная, с часто меняющимися динамическими нюансами, отличающаяся интонационной остротой: в фрагменты лирического пения вторгаются речь и говор, вскрики и всхлипывание, интонационное скольжение сменяется остигнутыми повторами мотивов. Все это как нельзя точно выражает психологическую неустойчивость героя, его судорожное состояние.

Опера «Степь» сочетает в себе выразительные приемы романтической музыки, содержит черты экспрессионизма и интонационность народной музыки Китая, поэтапно отражающие внутренние изменения характеров персонажей.

Опера «Баллада о канале» (运河谣) композитора Юн Цина в 2012 году (сценаристы Хуан Вэйруо и Дон Ни, режиссер Ляо Сянхун)⁸⁶. Композитор

⁸⁶Фу С. Комментарии к национальной опере «Баллада о канале» // Искусство Синьяна. 2012. № 10. С. 54–58.

использовал китайскую народную музыку, региональные мелодии и оперные материалы «в соответствии с традиционной эстетической психологией китайской нации»⁸⁷. Спектакль представляет собой модель китайской «новой оперы», основанной на методе национального пения с использованием манеры академического пения.

«Баллада о канале» после премьеры получила признание и успех, арии стали очень популярны и часто включались в репертуар профессиональных певцов. История, повествующая о временах династии Мин (1572–1620), сосредоточена на трагической любви ученого Цинь Сяошэна, странствующего художника Шуй Хунлянь и слепой девушки Гуань. Ария Чжан Шуйцзинь «Если ты не согласен, ты должен согласиться» (不答应也得答应) в исполнении баритона Ван Чжэ, самая значимая и захватывающая, звучит в кульминации четвертой сцены, в момент напряженного драматического конфликта (Приложение I. Пример 28). Ее можно разделить на три части: в первой (т.т. 1–17) показывается, что Чжан Шуйцзинь считает – его план удался, он горд и очень уверен в себе; во второй (т.т. 18–29) злодей представлен виноватым и испуганным; в третьей части (т.т. 30–59) отражена тоска Чжан Шуйцзиня по любимой Хунляню.

Во всех трех частях эмоциональное пение и монологи Чжан Шуйцзинь ярко демонстрируют его характер. Во время исполнения требуется высокая техника передачи звука со стороны певца – необходимо выстраивать звучание в соответствии с различными психологическими состояниями.

В первой части сразу (короткие шестнадцатые и интонационные прыжки) показаны эмоции персонажа: в начале при исполнении фрагмента «Согласен! Должен согласиться, не согласен? Ах, должен согласиться» (答应!也得答应, 不答应? 哼! 也得答应) важно выразить уверенную эмоцию в фразе «Согласен!» (答应!) и сомнение в фразе «Не согласен?» (不答应?)

⁸⁷Там же.

показывая, что Чжан Шуйцзинь презирает и тайно строит интриги в уме (Приложение. Пример 14).

Во второй части Чжан Шуйцзинь, осознавая свои злодеяния, чувствует беспокойство и страх, и внезапное изменение музыкального оформления предвещает и перемену его настроения. В фразе «Но почему я?» (可是, 为什么我?) важно отразить звуковые эффекты; в этом фрагменте голос должен звучать напряженно, чтобы показать внутренние колебания, и Чжан Шуйцзинь задает вопрос самому себе, подчеркивая выражая свои опасения и размышления (Приложение I. Пример 15).

В третьем разделе показано, как Чжан Шуйцзинь постепенно теряя рассудок, начинает искать оправдание за свои деяния; здесь звучание голоса и настроение отличаются от настороженности второй части; начинает проявляться его грубость и бесшабашность. Вновь обретая уверенность, Чжан Шуйцзинь размышляет о том, что «Шуй Хунлянь, такая красивая и задорная девушка, каждую ночь думает обо мне до трех часов ночи, я горю желанием!» (Приложение I. Пример 16). При исполнении этого фрагмента существенно «выразить желание Чжан Шуйцзинь сблизиться с Шуй Хунлянь»⁸⁸; эта часть больше «о чтении в мыслях и пении одновременно». Певцу необходимо акцентировать словосочетание «горю желанием» (我燃烧着欲望), привести экспрессию для передачи нарастающего чувства Чжан Шуйцзинь, гнев которого достигает предела. Поэтому в паузе внедряется реплика «Цинь Сяошэн», он произносит его имя с зубами скрипят, полностью теряет рассудок, и музыка достигает кульминации в фразе «на этот раз я скажу тебе: нет пути к небу, нет двери в землю» (这次我要告诉你：没有通往天堂的路，没有通往地球的门) (Приложение I. Пример 17).

⁸⁸ Фу С. Комментарии к национальной опере «Баллада о канале» // Искусство Синьяна. 2012. № 10. С. 54–58.

В пекинской опере, как известно, роли были связаны с определенными амплуа, с характеристиками певца для создания персонажей⁸⁹. После введения баритона в оперу, голос помог сделать некоторых из персонажей более характерными, что «сразу изменило единую и монотонную вокальную музыку национальных опер»⁹⁰.

Персонаж Чжан Шуйцзинь в интерпретации баритона Ван Чжэ представляет собой злобный, властный, враждебный образ⁹¹, ярко выделяется своей необычной внешностью, грубым поведением и виртуозным исполнением, которое в значительной степени обогащает сюжет и усиливает драматический конфликт, способствуя напряженности развития всей истории. К вокалистам предъявляются высокие требования в корректировке тембра, исполнения и соответствия с различными психологическими состояниями персонажа⁹².

Опера «Возвращение» (归去来) Сюй Чжаньхуа, поставленная в 1990 году, представляет историю любви, ревности, обмана и предательства, вокруг которых разворачивается сюжет. По форме сочинение полностью следует европейской оперной модели, но музыкальный язык и содержание являются национальными. Сюжет основан на китайских мифах «Хоу И стреляет в солнце» (后羿射日), «Чанъэ, летящий на Луну» (嫦娥奔月), «Пастушка и ткачиха» (牛郎织女) из ранних периодов древнего Китая, и сценарист Дин Сяочунь оформил ее структуру в стиле стихотворения в прозе⁹³.

Персонаж Пэн Мэн в исполнении баритона Ху Бина играет важную

⁸⁹Особенность китайской театральной постановки заключена в том, что в ней задействованы пять ролей: «Шэн» относится к играемым мужским ролям, «Дан» включает в себя различные характеры, идентичности женских ролей, «Цзин» относится к цветочному лицу, также называемому цветочной лапшой, «Мо» относится к играющей мужской роли среднего возраста и выше, «Чжоу» относится к комедийной роли.

⁹⁰Хэ С. Тенденции развития культуры и искусства. Хунань : Вэньи, 1987. С. 198.

⁹¹Ли Ю. Исследование новой национальной оперы «Баллада о канале» для изучения, преемственности и инноваций. Ухань : Центральный китайский педагогический университет, 2015. С. 56.

⁹²Чэнь Г. Предварительное исследование особенностей музыкального творчества национальной оперы «Баллада о канале» // Драматический дом. 2020. № 6. С. 30–31.

⁹³Ван Х. Глубокое размышление об исполнительском искусстве оперы, начиная с опер «Возвращение», «Цаньюань» и «Цан Хай» // Журнал Шэньянского университета. 2008. № 20. С. 5–6.

роль в опере, его появление всегда способствует активному развитию сюжета и обостряет драматический конфликт. В арии героя передается образ зловещего, но внешне честного господина, который использует интриги, чтобы добиться расположения возлюбленной Чаньэ (Приложение I. Пример 18)⁹⁴. Его образ меняется при встрече с девушкой: ранее он был ханжой, но теперь восхищается ее красотой. Композитор виртуозно продемонстрировал в его вокальной партии оттенки настроения. Исполнителю путем контроля дыхания, выделения пауз, изменения нюансов тембра, необходимо уловить краску и эмоции, подчеркнуть неискренность персонажа, его двойственность. Слова «краса ее не имеет себе равных в мире» (她的美貌天下无双) выделены паузами для акцентирования нужных слов (Приложение I. Пример 19).

Сюжет оперы «Цаньюань» (苍原) Ло Цзунсяня (1995) основан на истории монгольского племени тургутов, возвращающегося на восток и мигрирующего из бассейна реки Волги в России в свой родной город в горах Тянь-Шаня в Китае⁹⁵. Партию главного персонажа Убаси Хан в разное время исполняли известные певцы-баритоны Яо Хун и Ча Инь. Убаси Хан был вождем племени Торхут и после года трудного перехода повел огромную армию обратно на родину. Композитор искусно использовал буддийские музыкальные элементы для тематического материала оперы. Убаси-хан «был великим полководцем, но в то же время полон патриотизма и трогательной любви к людям»⁹⁶. Чтобы исполнить баритоновую арию, характеризующую персонажа, певцу важно понять его натуру, проникнуть в душу и ощутить его эмоции. Помимо демонстрации лидерских качеств, композитор также дал богатую эмоциональную характеристику герою в арии «Ты — прекрасное солнце на лугах» (你是草原上美丽的太阳): герой давно тайно влюблен в

⁹⁴ Ху Т. Исследование по созданию музыки к операм «Цаньюань» и «Возвращение» // Временник Шеньянской консерватории. 2008. № 2. С. 178.

⁹⁵ Ван Ч. Восхождение на крыльях китайского оперного искусства: художественные достижения «Цаньюаня» // Желтый колокольчик. 2000. № 10. С. 3–5.

⁹⁶ Цай М. Обзор творчества китайской музыки в XX веке. Опера // Китайское музыкальное образование. 2001. № 12. С. 26–29.

девушку по имени Нарен Гаова, но не может этого выразить; он запутался в чувствах и не знает как себя вести. Эмоции его очень болезненны, в арии показывается, что Нарен Гаова сияет, как солнце, но находится вне досягаемости. Ради безопасности всего племени Убаси Хан не должен показывать любовь. Исполняя арию, солисту (баритону) необходимо освоить два аспекта: фрагменты со словами «Как мужчина» (作为一个男人) представляют собой внутренние монологи героя и «пение не должно быть слишком экспрессивным, оно должно быть созерцательным и глубоким»⁹⁷. (Приложение I. Пример 20). Последняя многократно повторяемая фраза «Его можно только безжалостно похоронить» (只能将它无情地埋葬), выражает сожаление и беспомощность, и необходимо исполнить эти слова очень трогательно и чутко, выделяя их особой интонацией (Приложение I. Пример 21).

На Первом китайском оперном фестивале (2013), кроме перечисленных выше опер были представлены «Сожаление о прошлом» (过去的遗憾) Ши Гуаннаня, «Сельский учитель» (乡村教师) Хао Вэйя, «Пионовый павильон» (牡丹亭) Е Сяогана⁹⁸. Музыковедами отмечается, что «с одной стороны, произведения этого периода отражали уже академическую манеру пения, с другой стороны, возникла потребность интегрироваться в певческий стиль и особенности нации»⁹⁹.

Композитор Дахан Донг подчеркивает роль оперы «Си Ши» (西施), в которой имеются технически сложные и интересные с точки зрения вокального исполнения арии для баритона. Сценография оперы использует ряд визуальных рядов, технических приемов, характерных для китайской

⁹⁷ Цай М. Обзор творчества китайской музыки в XX веке. Опера // Китайское музыкальное образование. 2001. № 12. С. 26–29.

⁹⁸ Ху Х. Современная китайская опера: руководство по исполнению шести арий тенора и баритона из избранных опер Лэй Лэй и Ши Гуаннаня : диссертация. Шеньян : Шеньянская консерватория музыки, 2022. С. 95.

⁹⁹ Bell Yu. “Model Opera as Model: From Shajiang to Sagabong” // Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People’s Republic of China, 1949–1979. Berkeley : University of California Press, 1984. P. 144–164.

культуры: наличие китайских образов, боевого коня, пластику и движение в танцах и ходьбе, что позволяет аудитории окунуться в далекое историческое время (с 770 по 221 год до н. э)¹⁰⁰.

В статье «Художественная ценность опер XXI века в Китае» Ли Минси рассматривает особенности выбора темы и создания сценария, стиль техники и исполнения в операх «Си Ши» и «Мулان» (木兰), отмечая, что в них отражается совершенно иной, новый оперный стиль¹⁰¹. Так как китайские композиторы уже активно придерживаются стиля, характерного для опер европейских, Ли Минси также размышляет о стилистических изменениях в национальных операх и их влиянии на дальнейшие постановки.

В диссертации «Анализ вокала и роли Хуан Шенга в опере “Сожаления о прошлом”» Джунью Хана — известного и опытного певца-баритона, который исполнял эту оперу более двадцати раз, обсуждается ряд вопросов, связанных с главной мужской ролью в произведении. Вокалист дает рекомендации о том, как интерпретировать баритоновую вокальную партию в опере, поднимая ряд актуальных вопросов: как певцу контролировать громкость, как добиться слияния голоса и инструмента, когда ему аккомпанируют только струнные инструменты, как правильно дышать¹⁰².

В 2009 году Национальный центр исполнительских искусств Китая пригласил Би Лэй Лэй, композитора-женщину, для создания и постановки оригинальных китайских опер. Она прослушав многие классические европейские оперы, пришла к выводу, что «написания музыки недостаточно — в музыке также есть элемент драмы, и это необходимо показать»¹⁰³. В результате возникли масштабные оперы «Си Ши» (2009), «Сирота из Чжао»

¹⁰⁰ Dahaa D. "Opera Xi Shi: Telling Chinese stories through Opera" // China Arts Newspaper. 2009. November 6. — URL : http://www.cflac.org.cn/ysb/2009-11/06/content_18156412.htm.

¹⁰¹ Ли М. Художественная ценность китайских опер в XXI веке: Мулан Шипиан и Си Ши как примеры // Musical Works. 2014. № 5. С. 273.

¹⁰² Национальный центр исполнительских искусств «Лэй Лэй: я влюбилась в сочинение оперы» в «Историях Национального центра исполнительских искусств и китайских художников». Пекин : Beijing DailyNewspaper, 2016. С. 129.

¹⁰³ Там же.

(2011) и «Красная армия не боится экспедиции» (2016)¹⁰⁴, в которых автор полностью пересмотрела свою композиционную технику¹⁰⁵.

Ее опера «Си Ши» (либретто Цзоу Цзинчжи) впервые была поставлена в Пекине. В ней соединены элементы традиционных опер и европейские классические черты, по-новому представлена интерпретация древних легенд о Си Ши. В ней «объединяются в одно мультикультурное целое достижения многих национальных композиторских школ, этнических традиций прошлого и современности»¹⁰⁶. В премьере приняли участие известные певцы — сопрано Чжан Липтун и баритон Дай Юцянь (один из главных персонажей — Фучай). Опера поставлена в европейском стиле, но сюжет основан на древней истории знаменитой личности Си Ши, представленной по-новому, поэтому в пении тонкое соединение китайского и европейского стилей, и отмечено, что «в истории развивается сложный драматичный сюжет, полностью соответствующий характеристикам и стилю современной китайской оперы»¹⁰⁷.

Важным аспектом постановки оперного спектакля является глубокое понимание особенностей костюмов того времени, когда большинство дворян носили мантии с узкими рукавами и поясами на талии. Костюмы гражданских персонажей на сцене должны обозначать эти древнекитайские элементы. Во время выступления певцы должны уделять пристальное внимание отражению характера древних китайцев. При поклоне, например, было принято держаться за руки; женщины ходили мелкими шажками, а при встрече с незнакомцами не заговаривали с ними напрямую, закрывая лица рукавами. Красота древних китайских женщин выражалась скорее в их

¹⁰⁴ Сяомин Ч. Тоска по искренней жизни: Лэй Лэй — женщина-композитор маньчжурской национальности // Новый голос. 1995. № 2. С. 43–47.

¹⁰⁵ Би Лэй Лэй (р. 1952) родилась в Пекине в семье кинокомпозитора Лэй Чжэньбана (1916–1997), изучала композицию в Шэньянской консерватории музыки, и после ее окончания работала на киностудии Чанчунь, написав много музыкальных номеров к фильмам и телесериалам.

¹⁰⁶ Цзун Чжэн. Традиции и инновации в китайской опере XXI века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2021. № 3 (61). С. 61–66.

¹⁰⁷ Сунь Ю. Опера как драма: После просмотра премьеры оперы «Си Ши» // Китайская музыка. 2010. № 1. С. 68–74.

скромности, чем во внешности. Это было тесно связано с термином «только красивая» (只有美丽). Кроме того, персонаж в исполнении баритона олицетворяет стихию «пустого духа» (空灵). Эта идея особенно очевидна в хоровой части под названием «Чжоу Моу» (周某). Специфика оперы связана с особенностями вокального исполнения и ярким национальным колоритом оркестра. Композитор виртуозно соединяет элементы национальной традиции и восточную изысканность со средствами европейской музыкальной культуры.

Арию, в основе которой пунктирный ритм и широкий диапазон для баритона (от A2 до G4), исполняет персонаж Фучай. В вокальной партии героя народные интонации вплетаются в политональные фрагменты, выразительные средства китайской традиционной музыки сочетаются с приемами европейской оперной классики. Исполнителю важно поддерживать сильное дыхание на протяжении всего пения, но также необходимо быть несколько расслабленным. Певец должен передать состояние Фучай — герой пьян во время исполнения арии: этого можно добиться, создавая длительное непрерывное крещендо, за которым сразу же следует спад, что также будет отражать свободное душевное состояние персонажа.

Премьера оперы «Сирота из Чжао» Би Лэй Лэй (либретто Цзоу Цзинчжи), в которой принимали участие известные солисты — певица Чжан Липин (сопрано) и Юань Ченье (баритон), исполняющие главные партии состоялась в Национальном центре исполнительских искусств в 2018 году. Баритоновая ария главного персонажа — Чэн Ин «Дождь льет все сильнее и сильнее» (雨越下越大) звучит в кульминационный момент оперы и является поворотным моментом всей истории. Ария сложна для исполнения ввиду очень широкого для баритона диапазона. Персонаж Чэн Ин представлен в развитии: вначале он простой крестьянин, позже — герой; он отождествляет себя с простыми людьми, и его храбрость и самопожертвование являются сутью его характера. Певцы-баритоны для подлинного отражения характера

персонажа, должны быть хорошо знакомы с этими важными аспектами его биографии при интерпретации роли¹⁰⁸.

Опера привлекла внимание некоторых китайских исследователей. Лу Цзя в статье «Опыт исполнения арии “Дождь льет все сильнее и сильнее” из оперы “Сирота из Чжао”» пишет, что внимание фокусируется на точном отражении исторических событий¹⁰⁹. Ли Цзяосюй в «Анализе художественных образов и художественных ценностей главных героев оперы “Сирота из Чжао”» рассматривает эмоциональное состояние и специфику вокального языка, используемого в музыкальном сценарии. Давая обзор «Сироты из Чжао», представляет образы персонажей и отмечает художественную ценность произведения. Ли Цзяосюй также описывает артистические, драматические и музыкальные качества главных героев¹¹⁰.

В начале XXI века в Европе начали распространяться новые оперы китайских композиторов Го Вэньцзина, Хао Вейя и Тан Дуна, где в партии баритона сочетаются национальные и западные исполнительские техники – фрагменты лирического пения сочетаются с глиссандированием и скольжением, в которое вторгается речь и говор, вскрики и всхлипывание, часто меняются динамические нюансы. Все это как нельзя точно выражает психологическую неустойчивость героев.

Баритон глубоко укореняется в китайской опере и интерес к нему сегодня не меньше, чем к тенорам. У современного вокалиста-баритона есть поистине неограниченные возможности реализации своих творческих планов, они не замыкаются в рамках театра, хотя последний всегда остается подлинной школой вокального искусства.

Выводы: В древний период в Китае появляются театральные шедевры,

¹⁰⁸ Ли Ц. Анализ художественных образов и художественных ценностей главных героев оперы «Сирота из Чжао»: магистерская диссертация. – Кайфэн: Хэнаньский университет, 2014. – 159 с.

¹⁰⁹ Лу Ц. Опыт исполнения арии «Дождь льет все сильнее и сильнее» из оперы «Сирота из Чжао» // Музыкальное просвещение. – 2014. – № 12. – С. 14–17.

¹¹⁰ Ли Ц. Анализ художественных образов и художественных ценностей главных героев оперы «Сирота из Чжао»: магистерская диссертация. – Кайфэн: Хэнаньский университет, 2014. – С. 60.

позже выделяются оперные школы – пекинская опера, сычуаньская опера, хэнаньская опера со своими специфическими исполнительскими приемами. Основные их характеристики: точное соответствие произносимому иероглифу и четкость его интонирования; предельная ровность звуковой подачи; правильная манера исполнения возгласов и различных речевых выкриков; стремление к воплощению божественного начала, сути, заложенной в вокальной мелодике. Важным отличием оперного пения в Китае являются особенности голоса, среди них — формирование звука в верхней части туловища, (полость рта, горловая полость, грудная клетка). Кроме того, особое внимание предьявляется к дикции, диапазоновому ряду, особое значение придается высоким звукам¹¹¹. Характерными для вокальной практики является также разделение на мужские и женские устойчивые амплуа, среди них отметим героические воинственные и лирические образы, имеющие свои четкие музыкальные характеристики и принципы воплощения. Народное вокальное искусство отмечено определенным репертуаром, особенностями интонирования и манерой пения. Так, китайское вокальное искусство приобрело свою специфику, которая отличает его от других.

Развитие китайской оперы насчитывает более ста лет, и голос баритон постепенно начал играть незаменимую роль. С 1930-х и 1940-х годов баритоновые голоса лишь изредка появлялись в произведениях, полностью имитирующих европейские оперы, им не уделялось должного внимания. Путь оперного творчества вышел на новый этап, и произошло соединение традиционной китайской оперы с европейской. Вокал долго еще был основан на народном пении, но под влиянием реформ и открытости в мире искусства, композиторы и певцы смело вносили новации, продолжая изучать

¹¹¹Сведения приводятся в статье: Жуань Ю. Ч. Вокальное искусство Пекинской оперы // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2012. № 3. С. 170–179. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/vokalnoe-iskusstvo-pekinskoy-opery>.

европейскую оперу и академическое исполнительское искусство. Композиторы стали включать в оперу новейшие приемы пения, а вокалисты, по-своему интерпретировать их музыку, добавляя собственную трактовку в вокальную партию, привнося новации в традиционное исполнительство — свист, говор, шепот, глиссандо, мелодекламацию.

Сегодня тембр баритона стал незаменимым в китайской опере и предоставил огромные возможности для ее всестороннего развития. Однако все же имеется ситуация, вызывающая затруднения — найти компромисс в исполнении гласных звуков китайского языка, т. к. пение их в академической манере «смазывает» дикцию, а постановка в китайском стиле приводит к потере громкости звука. Важным является достижение правильного произношения, когда логика мелодического развития и тоновая логика произнесения слов будут совпадать, а это требует профессиональных знаний, навыков и огромных усилий. Подчеркнем, что в национальной традиции уделяется первостепенное внимание дыханию, которое философски мыслится источником жизненной энергии. Технику дыхания певцов отличает опора на мышцы нижней части живота («даньтянь»), это увеличивает резонанс, полетность и силу голоса.

Одна из важных проблем оперного театра Китая — формирование профессионального мастерства певцов, что имеет огромную ценность при интерпретации романсов и оперных арий китайских, русских и европейских композиторов, притягивает слушательскую аудиторию, доставляя ей эстетическое переживание. Многие китайские оперные певцы сегодня ярко, смело, убедительно демонстрируют виртуозное владение академическим искусством исполнения на известных мировых оперных сценах. В свое время пекинская опера сформировала свои традиции, стиль и манеру исполнения. Однако в XX столетии в страну вошла новая, западноевропейская опера вместе с иной манерой исполнения, которая прижилась в стране — появляются методические и педагогические пособия, статьи и исследования,

в которых уделяется внимание новой технике звукоизвлечения, произношению, особенностям голоса. Выступления на конкурсах молодых вокалистов и победа на них представляют новый уровень исполнительского мастерства, в котором сопряжены национальная и академическая манеры исполнения. Происходит становление концепции национальной вокальной музыки, вокалисты, сохраняя национальную специфику исполнительской манеры, синтезируют ее с физиологическими, технологическими и акустическими особенностями европейского вокала. Синтез исполнительских стилей виртуозно представляют современные вокалисты, в том числе баритоны, сохраняя колорит и уникальность своего вокального высказывания. Современная китайская опера, постепенно сформировала свой национальный язык и музыкально-выразительные элементы, и с появлением все большего количества классических арий и ролей, баритон становится все более востребованным и популярным.

ГЛАВА III. КЛЮЧЕВЫЕ ФИГУРЫ КИТАЙСКОГО БАРИТОНОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

XVII–XVIII столетия музыкальное искусство характеризуется расцветом оперного творчества в Европе, однако в операх раннего периода сюжет был незамысловатый и строгих требований к голосам не предъявлялось. Обогащение содержания приводит к тому, что одного голоса становится недостаточно для исполнения, и баритон во французской и итальянской операх выходит на первый план. Ввиду этого вводятся другие голоса, в частности баритон, который прекрасно мог воплощать таких персонажей, как верховный жрец, король, князь, воин. Дж. Верди принадлежит создание «глубоко укоренившегося образа баритона, известного как “мужской голос Верди”»¹¹², и ценность баритонального тембра была представлена по-новому.

Китайское вокальное искусство вступает в активную стадию лишь в начале XX века. В этот период появляется плеяда выдающихся певцов, представителей китайской национальной вокальной музыки — Ван Кунь, Го Ланьин, Хэ Цзигуан, Лю И и многие другие. На заре национального вокального пения большинство артистов были оперными актерами, которые с детства прошли строгую подготовку, поэтому у них были прекрасные голосовые данные и исполнительский опыт. Таким образом, большинство приемов пения и исполнительский статус национальной вокальной музыки в этот период был связан с оперой. Впоследствии активное развитие вокального искусства осуществлялось благодаря усилиям артистов старшего ранга, а с созданием «Нового Китая» национальная вокальная музыка получила беспрецедентный простор для развития. В 1950-х годах на мировую арену вышли известные сопрано Ван Юйчжэнь, Юй Шучжэнь,

¹¹²Цзюй Ц. Сборник статей по оперной эстетике. Аньхой, 2003. С. 112.

тенора Ху Сунгари, Цзян Цзяцян, У Яньцзе; начинают выделяться на сцене и певцы-баритоны, которые также постепенно включают элементы классического пения в исполнение произведений китайских композиторов и вносят свою манеру в баритоновую сферу китайской вокальной музыки. К репрезентативным произведениям для баритона этого периода относятся «Возвращение в Яньань» (回延安) Янь Кэ, «Цинъюаньчунь-Снег» (沁园春-雪) Тянь Фэн, романсы «Цветы ацоллы» (阿索拉花) Линь Шен и «Весенний ветер с дождем» (春风带雨) Тань Сяолия. Благодаря грамотному использованию полости рта и поддержки дыхания, певцы успешно применяют «смешанный» голос, что значительно отличается от прежнего исполнения. В народной вокальной музыке появились такие приемы как колоратура, значительно обогатившая пение, в национальном пении все больше внимания уделяется настройке тембра и использованию дыхания при следовании за высотой звука. Постепенно классический стиль начинает интегрироваться с народным стилем пения. Исполнители стали обращать внимание на особенности китайской исполнительской манеры, артикуляцию, делая голос более мелодичным.

В настоящее время появляются оперы китайских композиторов, в которых классический стиль пения является основным, и необходимо понять важность баритона для китайской национальной оперы. Сегодня роль баритона оценивается очень высоко и его обогащение — важный фактор в развитии оперы в Китае¹¹³. Партию баритона отличает национальный характер, проявляющийся в текстах произведений, исполнительском стиле и, что очень важно, в эмоциональной сфере, поскольку лежавшие в основе народные песни и народное пение, сформировали свою собственную систему исполнения¹¹⁴. Однако, в контексте развития мирового оперного искусства,

¹¹³Философия музыки — философия человека: Россия — Китай. Владимир : Издательство ВлГУ, 2017. С. 92.

¹¹⁴Цзян Л. Особая достопримечательность Национальной оперы. Синин, 2004. С. 37.

китайские оперы должны включаться в процесс интеграции и отражать специфику и китайского, и европейского искусства.

В настоящее время некоторые китайские вокалисты используют дыхание и академическую манеру, однако, сохраняя элементы национального пения. Высокий и напряженный звук пекинских оперных артистов, возникающий благодаря головным и горловым резонаторам, это своего рода семантический знак. Подобный стиль исполнения важен в напряженных ситуациях, он подчеркивает эмоциональную значимость происходящих событий. Таким образом, происходит сочетание китайского и европейского стилей¹¹⁵.

С распространением академического вокала в Китае постепенно сформировалось строгое разделение голосов. Находясь под влиянием традиционного искусства пения, развитие баритона в Китае было очень медленным. В течение ста лет новая техника пения «входила» в исполнительство сравнительно медленно, и баритон не был востребован. Однако за столетний период в стране, тем не менее, было много известных баритонов – Ин Шаннэн, Вэй Цисянь, Коу Цзялунь, Линь Цзюньцин, Ян Бидесийи, Гуй Гэ Чаочжи, а чуть позже — Ли Синьчан, Ян Хунци, Лю Бинъи, Юань Чэнье, Фу Хайцзин, Ляо Чаньен, Тонг Тесинь, и сегодня их список пополняется. Остановимся на современных певцах-баритонах, которые известны во все мире.

Шэнь Ян (р. 1984) — бас-баритон, в репертуаре которого оперные партии и камерная музыка. Шэнь Ян — лучший певец 2007 года по версии «*BBC Cardiff Singer Of The World*» и победитель конкурса «*Montblanc New Voices*» 2010 года на фестивале «Звезды белых ночей» в Санкт-Петербурге. Он олицетворяет единство и связь между культурами Востока и Запада. Дебют певца состоялся в Метрополитен-опера в апреле 2009 года, когда он

¹¹⁵Цянь С. Отличие китайского национального пения от русской и итальянской вокальной школы // Современное педагогическое образование. 2018. № 2. С. 55 –58.

исполнил там партии Мазетто в «Дон Жуане» В. Моцарта и Коллена в «Богеме» Дж. Пуччини¹¹⁶. Певец часто выступает в Метрополитен-опера с солидным репертуаром, включая сочинения В. Моцарта, В. Беллини, Дж. Пуччини и Дж. Верди с известными дирижерами, такими как Фабио Луизи, Эндрю Дэвис и Марко Армилиато. В 2017–2018 годах он значительно приумножил свой репертуар, включив в него оперные партии из опер Р. Вагнера и Р. Штрауса¹¹⁷.

Сун Й (р. 1965) — тенор-баритон, получил вокальное образование в Китайской центральной консерватории, а затем стажировался в Италии. В настоящее время гастролирует в Европе и США. Особенно певцу удаются романсы и оперные арии трагического плана: он очень глубоко входит в образ, и тогда в высказываниях персонажей слышится скорбь, острая безысходность и обреченность.

Хонг Чжигуан (р. 1989) — бас-баритон, выросший в музыкальной семье в Пекине, с детства интересовавшийся оперной музыкой. После окончания школы поступил в Маннесскую Новую музыкальную школу, получил степень магистра музыки в Нью-Йорке в 2014 году и диплом артиста Йельской музыкальной школы. Хонг Чжигуан особенно запомнился слушателям исполнением китайской художественной песни «Моя родина» (我的祖国) Ши Гуаннаня во время своего сольного концерта в Карнеги-холле. Наиболее впечатляющими были китайские песни в его исполнении, в том числе «Великая река течет на восток» (大江东去) Чжу Цина, «Ода желтой реке» (黄河颂) Сиань Синхай и «Ностальгическая моя родина» (望乡词) Лу Зайи. Для певца важно включать в свой репертуар китайские песни; по его мнению, тогда больше слушателей могут узнать и понять китайскую культуру и искусство. В 2016 году он был назван победителем Бостонского

¹¹⁶ Tommasini A. Shenyang // The New York Times. 2009. March 19. – URL : <https://www.nytimes.com/2009/03/20/arts/music/20Classical.html?searchResultPosition=9>.

¹¹⁷ Shenyang : bass-baritone BBT : Award Winner 2008 // Borletti-Buitoni Trust. URL : <https://www.bbtrust.com/artist/shenyang/biography/>.

округа Национального совета Метрополитен-опера и удостоен первой премии на Первом международном оперном конкурсе в Гонконге. Исполнение партии Эскамильо в «Кармен» Ж. Бизе и вокального цикла Р. Шумана «Любовь поэта» продемонстрировало широкий выразительный диапазон певца — от приглушенного и тоскующего, до громкого и комичного. Богатый и звучный голос передает драматизм и выразительную музыкальность сочинений.

Чжэн Чжоу (р. 1957) — баритон, чья певческая карьера включала выступления в крупнейших оперных театрах и концертных залах Северной Америки и Европы. С 1985 по 1987 год он учился у Эдварда Замбары в музыкальной консерватории Сент-Луиса, а с 1987 по 1990 год у известного певца Марка Элина в Университете Иллинойса, где получил степень магистра музыки по вокалу. В 1990–1991 годах Чжэн Чжоу удостоился стипендии Роуз Шенсон для участия в оперной программе Мерола в Сан-Франциско (*San Francisco Opera Merola Opera*), получил премию в центре исполнительских искусств Университета Иллинойса, а также первую премию на Международном конкурсе вокалистов имени Мэй М. Уитакер (*May M. Whitaker International Vocal Competition*). В его постоянный репертуар входят партии Энрико в «Лючии ди Ламмермур» Г. Доницетти, Жермона в «Травиате» и врача в «Силе судьбы» Дж. Верди, Шарплеса в «Мадам Баттерфляй» и Пинга в «Турандот» Дж. Пуччини, роли путешественника-моряка в мировой премьере «Белого ворона» Ф. Гласса, партии баритона в опере китайского композитора Манли «Железная дорога» и призрака отца в «Плавающем ящике» (浮箱) китайско-американского композитора Джейсона Као Хвана¹¹⁸.

Ван Юньпэн (р. 1988) — баритон, представленный на обложке журнала «Opera News» как один из захватывающих новых голосов оперы, быстро

¹¹⁸Chinese baritone Zheng Zhou // Peoplepill.com. – URL : <https://peoplepill.com/i/zheng-zhou>.

завоевывает международное признание на оперных и концертных сценах мира. Награды Юньпэн Вана включают Вторую премию (а также премию Зарсуэлы и желанный приз зрительских симпатий) на конкурсе «Опералия» Пласидо Доминго (*The World Competition Placido Domingo*, 2012); Первую премию на международном вокальном конкурсе Фонда Герды Лисснер (*Gerda Lissner Foundation International Vocal Competition*, 2014); Первую премию на вокальном конкурсе Алана М. и Джоан Тауб Адес (*Alan M. and Joan Taub Ades Vocal Competition*); степень лауреата премии Мартина, премию Э. Сигала в Линкольн-центре, присуждаемую Метрополитен-опера (*Martin E. Segal award at Lincoln Center awarded by the Metropolitan Opera*, 2017). Значимые выступления отмечены в операх: «Бенвенуто Челлини» (роль Фьерамоска) Г. Берлиоза под управлением Джеймса Левина; «Ифигения в Авлиде» (роль Ахиллеса) Х. В. Глюка под управлением Джейн Гловер; «Севильский цирюльник» (роль Фигаро) В. Моцарта под управлением Альберто Зедды и «Виаджо в Реймсе» (роль дона Луиджино) Дж. Россини в Театре Россини. Его дебюты: выступление с оперным оркестром Нью-Йорка в роли герцога Аззо в «Паризине д'Эсте» Г. Доницетти под управлением Евы Квелер, партия Валентина в «Фаусте» Ш. Гуно, роль Зурги в «Искателях жемчуга» Ж. Бизе и т. д.¹¹⁹.

Чжан Ялун (р. 1992) — молодой баритон, получавший образование в Соединенных Штатах Америки. Наиболее удачной в карьере певца считается партия Риголетто в одноименной опере Дж. Верди, исполненной неоднократно в штате Колорадо. Он одержал победу на конкурсе им. Л. Паваротти. Основные партии в репертуаре певца: Валентин в «Фаусте» Ш. Гуно, Ренато в «Бале-маскараде» Дж. Верди, маркиза Родриго в «Доне Карлосе» Дж. Верди, Энрико в «Лючии ди Ламмермур» Г. Доницетти, Тонио в «Паяцах» Р. Леонкавалло¹²⁰.

¹¹⁹Yunpeng W. Laopera. – URL : <https://www.laopera.org/about-us/artists-2/cast-members/yunpeng-wang>.

¹²⁰Mason M. S. Chinese Baritone in the Spotlight Yalun Zhang has made the transition from a Beijing conservatory

Хуан Цзянань (р. 1992) — родом из Фучжоу (провинция Фуцзянь), начал свое музыкальное образование в возрасте пяти лет, обучась игре на фортепиано. Начал заниматься вокалом в возрасте 20 лет. Он является исполнителем таких ролей, как Гарибальдо в «Роделинде» Г. Ф. Генделя, Эскамильо в «Кармен» Ж. Бизе, Марсель в «Богеме» Дж. Пуччини, граф Альмавива в «Свадьбе Фигаро» и Гульельмо в «Так поступают все» В. Моцарта, Валентин в «Фаусте Ш. Гуно, Белькоре в «Любовном напитке» Г. Доницетти, Джанни Скикки в «Джанни Скикки» Дж. Верди и других¹²¹.

Список певцов-баритонов можно дополнить именами Юй Цзисиня и Юэнь Чень-Е, ставших победителями на Международном конкурсе им. П. И. Чайковского в 1986 и 1994 годах соответственно.

Сегодня педагоги-вокалисты, владея методикой и грамотно направляя развитие китайских вокальных талантов, прибегают к методу обучения, основанному на прочной научной базе, где отдается предпочтение гибкости голоса, артистизму и национальной исполнительской манере. Исследователи отмечают: «все способствует обучению на базе культурной специфики и атрибутов китайской вокальной музыки»¹²². Важно выстраивать систему обучения китайской вокальной музыки.

Таким образом, постепенно в китайском вокальном искусстве выработался свой специфический стиль, что было ярко представлено в опере. В китайском вокальном исполнительстве партия баритона играет все более важную роль, и от певцов новой эпохи требуется большая работа, чтобы привнести свой индивидуальный вклад в развитие баритонового исполнительства и повысить его художественный статус.

to American opera stages // The Christian Science Monitor. 1993. February 17. – URL : <https://www.csmonitor.com/1993/0217/17141.html>.

¹²¹ Jianan Huang, Baritone // Mia Artists Management. – URL : <https://www.miaartists.com/wp-content/uploads/2019/10/Jianan-Huang-Baritone.pdf>.

¹²² Ченг Г. Как добиться успеха в пении: шестидесятилетний обзор национализации преподавания вокальной музыки в Китае // Журнал Центральной музыкальной консерватории. 2018. № 3. С. 87–106.

3.1. Художественная практика и стиль пения Вэнь Кэчжэна¹²³

Азиатские певцы в последнее время все чаще появляются на мировой музыкальной арене, талант вкупе с грамотным продвижением, позволяет им прославиться как в своей стране, так и за ее пределами. Подобная ситуация сложилась вследствие современной культурной политики государства, которая поддерживает вокальное образование¹²⁴. Многие из студентов-вокалистов овладевают *belcanto*, изучают европейские оперные приемы и способы звукоизвлечения, обращаются также и к вокальным методикам русской школы пения. Работа в этом направлении дала отличные результаты — в Китае появилось много талантливых молодых певцов. Обратимся в качестве примера к творчеству известного баритона Вэнь Кэчжэна и рассмотрим его исполнительский стиль.

Вэнь Кэчжэн (1929–2007) родился в Пекине и занимался пением с детства. Уже в юном возрасте он получил премию *Beijing Genius Children's Music Award* за достижения в области музыки. В 1950 году юноша окончил вокальный факультет Нанкинской национальной консерватории, занимаясь в классе профессора В. Шушлина, основоположника китайской вокальной школы. Это стало отправной точкой его музыкальной карьеры. Наряду с творческими выступлениями, Вэнь Кэчжэн вел активную общественную деятельность, принимал участие в Национальном музыкальном фестивале, сотрудничал с Ассоциацией китайских музыкантов, работая в Шанхайской консерватории. Профессиональные достижения были отмечены золотой медалью Первого национального конкурса вокалистов (*The First National Vocal Competition*, 1956), где он представлял Шанхай, серебряной медалью

¹²³ Параграф написан на основе статьи: Ван Х. Китайские баритоны Вэнь Кэчжэн, Ли Синьчан, Ляо Чанюн и развитие национальной оперы // Университетский научный журнал. 2021. № 64. С. 118–124.

¹²⁴ Ван С. Ц. Поющий оперу в родном городе «Короля оперы», прекрасный голос Китая великолепен! // Sina. – URL: <http://news.sina.com.cn/w/2017-08-19/doc-ifykcqaw0112568.shtml>.

Международного конкурса молодых певцов по классическому вокалу в рамках шестого Всемирного фестиваля молодежи в Москве (1957). Советская государственная звукозаписывающая компания издала вокальный альбом профессора Вэнь Кэчжэна. Солист выступал с гастрольями во многих странах мира — Японии, Сингапуре, Европе, Америке. На протяжении более полувека он исполнил свыше 500 сочинений, которые составили его обширный репертуар. Певец выступал на сценах общим числом более 1500 раз, включая более 300 сольных концертов. Вэнь Кэчжэн покорял слушателей Китая своим исполнительским мастерством, делился и знаниями, читал лекции и выступал в странах Европы, Америки, Азии. В 1986 году он был приглашен наследным принцем в императорский дворец Японии на сольный концерт, а позже удостоился аудиенции императора Акихито, что стало знаковым моментом в его карьере. В 1987 году его пригласили исполнить вокальную партию в Девятой симфонии Бетховена в Симфоническом зале городе Осаки.

С 1989 года мастер проводил сольные концерты в Гонконге, принимал участие в Четвертом Международном музыкальном фестивале и представил в своем исполнении вокальную сюиту «Жизнь», что было очень высоко оценено критиками и слушателями. Певец несколько раз посещал известный Корнелльский университет (1984–1992), дважды побывал в Сингапуре, где дал серию сольных концертов и провел мастер-классы, которые произвели фурор и еще долго вспоминались с огромным пиететом. Вэнь Кэчжэн проводит в эти годы свой первый сольный концерт в соборе Святого Иоанна в Нью-Йорке (The Cathedral Church of St. John the Divine) и выступает перед студентами факультета музыки в университетах Нью-Йорка, Аризоны, Нью-Джерси; дает сольный концерт в штаб-квартире Организации Объединенных Наций и Карнеги-холле. Его популярность и талант привели к тому, что ему было предложено исполнить роль Тан Мина в оратории «Вечное Сожаление» (长恨歌) Хуан Цзы.

В 1993 году певца пригласили в Детройт для проведения сольного концерта, а в 1994 году — исполнить партию баритона в «Мессии» Г. Ф. Генделя с Нью-Йоркским симфоническим оркестром. В 1997 году он получает приглашение от китайского хора Лонг-Айленда в Нью-Йорке для выступления в Merkin Concert Hall, принимает участие в фестивале Китайско-Американского Общества в Нью-Йорке.

Вэнь Кэчжэн — опытный и талантливый певец, владевший несколькими языками, на которых он исполнял партии в оперных произведениях. Его деятельность способствовала профессиональному обмену опытом между Востоком и Западом. Певец обладал сильным и энергичным голосом и высоким техническим мастерством, в его репертуаре звучали народные китайские песни разных жанров, романсы, арии из опер европейских и китайских композиторов, камерно-вокальные сочинения произведения Л. Бетховена, М. Мусоргского, П. Чайковского, Р. Шуберта, Дж. Верди, А. Рубинштейна, А. Даргомыжского. В 1998 году в Нью-Йорке Вэнь Кэчжэн выступил на концерте, организованном китайско-американским сообществом, где исполнил партию Бориса в опере «Борис Годунов» М. Мусоргского. Его выступление отличалось выразительностью, строгостью, отчетливым произношением каждого слова, что поставило его в один ряд с российскими исполнителями.

После завершения певческой карьеры музыкант посвятил жизнь преподаванию в Шанхайской консерватории музыки, воспитал много выдающихся вокальных талантов. Упорный труд и преданность делу вокального образования способствовали распространению его известности далеко за пределами Китая. Свой опыт музыкант представлял на мастер-классах и обобщал в учебно-методических статьях, таких как: «О некоторых ариях Моцарта», «Обучение меццо-сопрано», «Изучение и особенности исполнения вокальных произведений зарубежной музыки для низкого и среднего голоса.

Вэнь Кэчжэн — обладатель мягкого, бархатного тембра бас-баритона. Типичными амплуа таких баритонов являются величественные полководцы, злодеи, правители, героические деятели. Это позволило китайскому певцу прежде всего утвердиться в традиционной китайской драме, где у него, как обладателя низкого тембра, имеется весьма значительный репертуар. Важной стороной певческого искусства музыканта является камерно-вокальное творчество. Камерный репертуар для любого исполнителя служит показателем вкуса, понимания стиля, уровнем технического мастерства. Певец освоил и весьма непростые сочинения М. Мусоргского («Песня о блохе»), А. Даргомыжского («Классик», «Титулярный советник», «Старый капрал») на русском языке. Его интерпретация романса А. Рубинштейна (сл. Мирзы Шафи, русский текст П. Чайковского) «Клубится волною...» из цикла «Персидские песни» потрясает глубиной лирического чувства и чутким вниманием к каждому слову. История создания романса относится к 1851 году, когда в Германии были опубликованы «Песни Мирзы Шафи» в переводе Фридриха Боденштедта. Книга приобрела большую популярность и неоднократно переиздавалась. А. Рубинштейн отобрал двенадцать текстов для своих романсов, которые назвал «Zwoelf Lieder des Mirsa Schaffi aus dem persischen von Bodenstedt», а позже, в русском переводе, сборник был назван кратко — «Персидские песни» (ор. 34).

Первый вариант «Персидских песен» предназначался для вокалиста с оркестровым сопровождением, однако популярность сочинение приобрело в версии для голоса с фортепиано, которую композитор представил позже. Образное содержание цикла наполнено восхищением и прославлением величия природы, любви и красоты, что находит особенно яркое отображение в строках последнего из отобранных стихотворений. Большой вклад в будущее этого произведения внес П. Чайковский, который, будучи преисполнен уважения и восхищения перед своим учителем, в 1869 году сделал русский перевод «Персидских песен». Именно в таком виде цикл

увидел свет и получил дальнейшее распространение. Особую популярность снискал романс «Клубится волною...», с неизменным успехом исполняемый великим русским басом Ф. Шаляпиным. Вэнь Кэчжэн, исполняя орнаментальные элементы романов рассматриваемого вокального цикла, продемонстрировал удивительную гибкость и силу голоса, широкий диапазон и свое высочайшее мастерство.

Проанализируем вокальную технику Вэнь Кэчжэна, исполнение им орнаментики, выстраивание фразировки. В основу девятой песни цикла «Клубится волною...» положена неприхотливая свободно разворачивающаяся мелодия с «мерцанием» мажоро-минора. Китайский певец подчеркнул индивидуальную интерпретацию этого романса, прекрасно произнося слова на русском языке, демонстрируя четкую дикцию и артикуляцию. Сдержанный темп исполнения способствует кантиленности, плавности и глубине, что традиционно не является сильной стороной китайских вокалистов. Однако пение Вэнь Кэчжэна впечатляет ровной и протяженной кантиленой. Первая и вторая фразы романса спеты им на хорошем полноразмерном дыхании. Вокальная интонация сочетает различные оттенки тембра. Певец, создавая романтический образ, должен безукоризненно владеть плавным звуковедением, тонко использовать прием портаменто. В сочинении фразировка и музыкально-выразительные средства русской музыки колоритно обогащены специфической китайской манерой исполнения. Исполняя произведение на неродном языке, в переводном тексте могут быть смещены смысловые акценты, искажающие или даже меняющие смысл. Вэнь Кэчжэн не просто внимательно работает с музыкальным текстом, он выстраивает четкую драматургию романса. Так, раскрытие содержания происходит в первых строках, что подчеркнуто волнообразной мелодикой в партии солиста. Певец начинает исполнение с уверенной начальной атаки звука и четко артикулируемого первого слова. Стремясь передать настроение и характер музыки, певец логично выстраивает развитие

музыкальной мысли до кульминационного восклицания «О, если б навеки так было». Эта фраза исполненная певцом на *forte*, и в динамическом и артистическом отношении звучит предельно эффектно и сильно (Приложение I. Пример 22).

Однако в музыкальном тексте романса нет ни одного указания на громкое звучание — вся вокальная партия выдержана на *piano*. Для точного воспроизведения замысла композитора необходимо было найти нюансы в пределах тихой звучности, что для низкого мужского голоса является весьма сложной, а в некоторых регистрах — и невыполнимой задачей. Эту проблему певец решает за счет работы дыхания, постепенно наращивая динамику, иногда приостанавливая подачу воздуха и прерывая дыхание, не нарушая при этом целостность фразы. Певец придает одинаковым фразам, звучащим на разной высоте, различные краски, создавая оттенки настроения — то более спокойного и умеренного, то взволнованного и оживленного. Для китайской манеры пения «такие тончайшие моменты не являются особенностями традиционного вокала»¹²⁵. С точки зрения техники пения можно отметить хорошее владение *legato* разной интенсивности. Вэнь Кэчжэн свободно, без толчков и резкого выкрика берет высокий звук; при этом стоит подчеркнуть, что здесь заметны традиции русской вокальной певческой школы: пение в резонаторы (особенно использование головного резонатора), округлый звук, прикрытие верхних нот, использование диафрагменного дыхания и многое другое. Голос его звучит абсолютно ровно на протяжении всего регистрового диапазона, который у него весьма внушительный. Басовые звуки очень крепкие, середина качественная и опорная, «совершенно изумительные, тончайшие, практически теноровые верха»¹²⁶. Благодаря этому, в третьем куплете певец достигает тихой звучности не фальцетом, а собственным тембром, сохраняя окраску в длительном *diminuendo*.

¹²⁵ Цянь С. Отличие китайского национального пения от русской и итальянской вокальной школы // Современное педагогическое образование. 2018. № 2. С. 55–58.

¹²⁶ Ян С. Изучение китайского певческого стиля // Китайское образование. 2010. № 7. С. 146–158.

В нотном тексте А. Рубинштейна музыка всех трех куплетов абсолютно идентична, что требует от певца проявления творческой фантазии, оттенков звучания для передачи нового настроения и смысла стихов. Второй куплет, в соответствии с текстом, звучит в исполнении Вэнь Кэчжэна более эмоционально, максимально открыто и приподнято. Слово для него — «инструмент для передачи откровенных и сдержанных эмоций, тончайших нюансов, динамики, штрихов»¹²⁷. Артист расцвечивает каждое слово то острыми акцентами, то тонкой артикуляцией на едва заметном дыхании. Его аккуратная филировка звучания убедительна и во время исполнения протяженных звуков. Наиболее тонко и колоритно представлен заключительный высокий протяженный звук, который буквально истаивает и растворяется под чутким контролем вокалиста. Слова романса наполнены огромным спектром эмоциональных оттенков и очень выразительны, поэтому певцу для понимания и воплощения этих нюансов важно со значением декламировать текст. Вэнь Кэчжэн делает это крайне эффектно.

В заключении отметим, что романс А. Рубинштейна «Клубится волною...» в исполнении Вэнь Кэчжэна представляет собой лирический монолог, в котором певец предстает как профессиональный вокалист высочайшего уровня с крепкой вокальной школой и исполнительской техникой. В произношении поэтического текста романса, написанного на чуждом для родной слушательской аудитории языке, во многих случаях у китайских певцов присутствует иностранный акцент. Однако Вэнь Кэчжэн тщательно прорабатывает точное произношение и акцент его малоощутим. Осознанное отношение к слову, распределение драматургических волн и кульминаций, эффектные звуковые решения, тонкая динамика и эстетическая подача раскрывают слушателю загадочный и поэтичный мир душевных волнений и переживаний героя. «Художественный стиль китайского

¹²⁷Цай М. Обзор творчества китайской музыки в XX веке. Опера // Китайское музыкальное образование. 2001. № 12. С. 26–29.

баритона отличается яркой и самобытной индивидуальностью»¹²⁸. В своем искусстве певец демонстрирует свободное владение разнообразной вокальной интонацией, используя европейский стиль пения, тонко выражает национальные особенности исполняемой музыки, глубоко усвоенные им традиции русской вокальной школы.

3.2. Исполнительская культура Ли Синьчана, Ян Хунци, Тонг Тиексиня

В процессе развития китайской оперы статус баритона значительно повысился. Как было отмечено, в более ранний период тембр баритона не привлекал особого внимания китайских композиторов, лишь позже для него были созданы классические арии, что способствовало обогащению китайского оперного искусства¹²⁹.

Обратимся к творчеству китайского баритона *Ли Синьчана* (1936–2021). В 1955 году молодой музыкант поступил в Центральную музыкальную консерваторию. В течение всего периода обучения он учился у профессора Ю Исюаня, известного педагога по вокалу. После пяти лет работы с профессором и различных вокальных выступлений, как в университетском городке, так и за его пределами, вокалист сформировал прочную основу для своей певческой карьеры. В 1960 году с отличием окончив консерваторию, он остался там преподавать, а в июле того же года Министерство культуры Китая направило его для участия во Втором конкурсе певцов им. Р. Шумана в Берлин, где он занял четвертое место¹³⁰ (*Internationaler Robert-Schumann-Wettbewerb für Klavier und Gesang*).

В 1977 году певец был приглашен посетить Корею вместе с Центральным симфоническим оркестром Китая и имел возможность

¹²⁸ Параграф написан на основе статьи: Ван Х. Китайский баритон: художественная практика и стиль пения Вэнь Кэчжэна // Университетский научный журнал. 2022. № 67. С. 110.

¹²⁹ Цзян Л. Особая достопримечательность Национальной оперы. – Синин, 2004. С. 26.

¹³⁰ Цянь С. Отличие китайского национального пения от русской и итальянской вокальной школы // Современное педагогическое образование. 2018. № 2. С. 55–58.

встретиться там с председателем Ким Ир Сеном. Несколько позже музыканта пригласили дать сольный концерт на фестивале «Лето Циндао» (青島之夏), а затем в Пекине и Тяньцзине. В 1979 году он исполнил сольную партию в Девятой симфонии Бетховена под управлением Сэйдзи Одзавы. Его небольшого диапазона голос отличался мягкостью и ясностью, но на исполнение композиции оказала влияние специфика произношения, фонетика и лингвистические особенности китайского языка.

В 1980 году певец уехал в Европу и стал одним из первых китайских студентов, обучающихся за рубежом после окончания «Культурной революции». В качестве приглашенного оперного певца выступал в Милане, где потом продолжил образование в Консерватории им. Дж. Верди. Мастер также учился у известного тенора Марио Дель Монако и посещал классы педагогов-вокалистов, работающих с другими типами голосов. Вернувшись в Китай (1983), посвятил себя преподаванию в Центральной музыкальной консерватории, где был деканом вокального факультета в течение 15 лет. Ли Синьчан подготовил большое количество оперных певцов, среди которых шестнадцать получили гран-при, первое место и другие призы в различных международных певческих фестивалях¹³¹.

Вокалисты Китая представляют особый стиль пения, отличающийся от европейского, и с появлением на сценах страны зарубежных оперных произведений статус и роль баритона получили всеобщее признание. Китайское вокальное искусство представлено многовековой историей, а певческое исполнительство идет от традиционного театрального искусства. Сохраняя национальную специфику, исполнение певцов основывалось на естественном голосе с небольшим диапазоном звучания и характерным произношением. На сегодняшний день в вокальном образовании Китая присутствуют не только западные методики, но и применяются

¹³¹Цзюй Ц. Сборник статей по оперной эстетике. Аньхой, 2003. С. 119.

исполнительские методики, с учетом традиций национального языка. Это является особенностью китайского вокального образования на современном этапе. С появлением все большего количества классических баритоновых арий и персонажей, национальная опера также открывает более широкое пространство для развития.

Особенности пения Ян Хунцзи. Ян Хунцзи — известный в Китае певец-баритон, национальный актер, обладатель особых Государственных наград. Музыкант родился в Даляне (провинция Ляонин) в 1941 году. Свою первую премию он получил в юности на 6-м Фестивале армейского искусства (第六届陆军艺术节). Репертуар певца составляли китайские народные и художественные песни; также он записал много музыкального материала для китайских фильмов и телесериалов. Благодаря своим выдающимся достижениям в искусстве, Ян Хунцзи получил Четвертую премию «Цветение сливы» (第四届“梅花奖”) и Вторую премию в области культуры (文华表演奖, 1987, Пекин). Певец успешно занимался переводом стихотворных текстов европейских поэтов и делал аранжировки народных песен других стран. Записывая и внимательно изучая приемы пения, используемые в народных напевах и операх, он делал интерпретации песен, созданных китайскими композиторами.

Особое внимание исполнитель уделял языку и владению разными вокальными стилями, органично соединяя национальные традиционные приемы пения с *belcanto*, формируя свой индивидуальный стиль пения. Ян Хунцзи обладал широким вокальным диапазоном, мягким голосом, «прозрачностью» исполнения, что неотделимо от его хорошего физического состояния и сочетания дыхания и голоса. Его особый метод исполнения — сделать глубокий вдох перед пением, наполнить нижнюю часть легких дыханием, чтобы диафрагма опустилась и расширила грудную клетку. Этот научный метод дыхания, контролируемый диафрагмой, реберными мышцами и прямыми мышцами живота, оказывает значимое влияние на исполнение и

представляет собой комбинированный метод грудно-брюшного дыхания. В грамотном сочетании дыхания и голоса проявляется стиль Ян Хунцзи — дыхание дает силу голосовым связкам, которые полностью вибрируют и создают противодействующую силу, отсюда идет сила и дух его исполнения. Сочетание певческих эмоций, произношения, артикуляции и звучания слов, выражение истинных чувств делают пение Ян Хунцзи «и голосом, и эмоциями»¹³². Исследователи считают голос Ян Хунцзи мягким; певец действительно стремится к правильным акцентам и округлости звука¹³³. Некоторые солисты отмечают, что если характер сочинения передан правильно и акценты расставлены верно, то пение будет идеальным, однако это далеко не так. Любой, кто поет в стиле *belcanto* столкнется с проблемой: в итальянском языке всего 5 гласных, а в китайском их 10. Являются ли префиксы и суффиксы китайского *belcanto* длинными или короткими, и красивы они или нет, итальянская техника пения не предусматривает. Артикуляция Ян Хунцзи при исполнении романсов считается идеальной, выверенной, подача, с точки зрения громкости, диапазона, произношения и подвижности, контроля чувств — практически безупречной. Исполнитель владеет всеми оттенками и полутонами звука, всей палитрой динамики. Стихотворный текст песен он передает необыкновенно чутко и выразительно, наполняя его разнообразными эмоциональными оттенками. Певец исполнил партию баритона в 1980-х годах в знаменитой опере «Седая девушка» и с этого момента баритон начал часто появляться на китайской оперной сцене, исполняя сольные партии во многих китайских операх, а также в «Сотворении мира» Гайдна, «Реквиеме» Верди, «Торжественной мессе» Бетховена, «Кармен» Бизе, «Тоске» Пуччини, опере «А зори здесь тихие» композитора К. Молчанова.

¹³²Го Цз., Го Ц. Теоретическая интерпретация оперного искусства певца Ян Хунцзи // Современная музыка. 2018. № 1. С. 1–6.

¹³³Там же.

Певческое искусство Тонг Тиексиня (р. 1958). Как актер труппы политического искусства ВВС Тонг Тиексинь спел множество патриотических песен, восхваляющих Родину и армию. В китайских песнях с патриотическим настроем, как правило, есть некая особая атмосфера, однако, нет возможности показать красоту своего голоса, т. к. сильные вокальные данные для их исполнения не требуются. Тембр Тонг Тиексиня не такой густой, как у Ян Хунцзи, и не такой полный и страстный как у Ляо Чаньена, однако обладает своими особенностями.

Тонг Тиексинь нередко обращается к музыке патриотической тематики. Одним из произведений на патриотическую тематику, исполненных Тонг Тиексинем, стал цикл «Песни долгого похода» Янь Кэ. «Семь законов долгого похода» на слова Мао Дзэдуна (七律·长征) — одна из песен вокального цикла «Песни долгого похода» Янь Кэ, восхваляющая Красную Армию, и голос певца очень подходит для ее исполнения. В песне «Красная Армия не боится трудности экспедиции» (红军不怕远征难) Тонг Тиексинь в начальных фразах использует плотный грудной резонанс, что вызывает особые эмоции: такое пение баритона с большим грудным резонансом может показать мощь и величественный настрой. Слова и музыка песни «Я люблю голубое небо Родины» (我爱祖国的蓝天) были созданы в революционную эпоху, они отражают великую гордость и бесстрашный дух героических бойцов армии, посвятивших себя созиданию Родины. В тексте выражена радость в сердцах солдат, их восхищение голубым небом страны, и музыкальное наполнение песни полно страсти, энергии и оптимизма. Импульсивность и энтузиазм являются ключом к исполнению произведений такого рода, и певец продемонстрировал свой яркий баритон, уверенность, артистизм и яркие эмоции.

Песня «Красный закат» (夕阳红) была написана Чжан Пэйцзи, и это еще одна известная работа Тонг Тиексиня. По смыслу лирического текста певец должны исполнить ее спокойно и неспешно, однако песню можно

трактовать и как гимн для выражения бурных восторженных эмоций. Первая строка «Самый красивый — это красный закат, теплый и спокойный» (最美不过夕阳红, 温馨又从容), исполняется тихо и спокойно. Сразу после второго предложения «Восходящее солнце — это поздно распустившийся цветок, а заходящее солнце — выдержанное вино» (夕阳是晚开的花, 夕阳是陈年的酒), мы можем заметить, что Тонг Тиексинь трактовал слово «поздно» (晚) с некоторым сомнением и печалью. Чжан Пэйцзи сочинил музыку, а Чжао Лихун написал тексты, сравнивая жизнь с морем, чтобы выразить великолепную красоту жизни. Исполнение требует большей выразительности и артистизма, чтобы создать ощущение широты и набегающих морских волн. В строках текста можно «увидеть» даже некоторую изобразительность и понять глубокий художественный смысл, выраженный Тонг Тиексинем.

Почти все песни в репертуаре исполнителя можно поделить на два блока. Одни воспевают патриотизм и любовь к Родине, другие — жизнь простых людей и семью, и именно такие песни получили большую популярность у слушателей, например, «Моя жена много работает» (妻子辛苦了), «Мы с твоей мамой стареем» (你妈妈和我都老了) Ван Яньмэя и другие. В таких песнях идет спокойное повествование, мелодия наполнена нежностью и непосредственностью. Данные песни исполнялись в народной среде и не требовали от исполнителей больших усилий, тем не менее, Тонг Тиексинь исполняя их, применяет технику *belcanto* и произведение звучит по новому с точки зрения артикуляции и использования дыхания.

Песня композитора Ван Яньмэя «Мы с твоей мамой стареем» (сл. А. Дина) является самой трогательной из всех, исполняемых Тонг Тиексинем. Нежная и лирическая музыка в яркой и своеобразной интерпретации баритона сделали композицию «чувственной, незабываемой и трогательной». В некоторых фрагментах его исполнение наполнено

страстными эмоциями. Певец, заранее подготавливая дыхание, точно соблюдает все нюансы и паузы, филигранно исполняет мелизмы, отмеченные композитором. Поет их без форсирования, выдерживая нужную позицию. Это наполняет высокие звуки смыслом, пониманием характера и настроения.

Тонг Тиексинь умеет доносить до слушателя сокровенный смысл произведения. Его выступления отличаются не только красивым исполнением и ярким артистическим воплощением, но и искренним эмоциональным наполнением, внутренней теплотой, отзывчивостью, а самое главное — демонстрируют высокий профессионализм. Глубокое выражение эмоций — одна из особенностей его стиля. Артист прославился своим «лирическим баритоном», привнес в исполняемые произведения особенную «поэтическую» утонченность. Говоря о «поэтичности» пения, можно отметить, что песни «Гуань Цзюй» (关雎) и «Ностальгия» (乡愁) являются наиболее часто исполняемыми и репрезентативными произведениями исполнителя.

В содержании песни «Гуань Цзюй» композитора Юй Юнги говорится об ухаживаниях джентльмена за утонченной леди. Элегантная мелодия произведения соответствует светлому поэтическому чувству, а аккомпанемент инструмента гуцинь добавляет ему особую чувственность и национальный колорит. В этой работе Тонг Тиексинь использует «изменения вокальной звуковой палитры, чтобы подчеркнуть шарм и изящество»¹³⁴. При произнесении слов «леди» (女士) и «джентльмен» (绅士) он акцентирует важные гласные звуки и подчеркивает их артикуляцией, чтобы яснее донести смысл песни.

Стихотворение «Ностальгия» (乡愁) — одно из самых известных сочинений современного китайского поэта Юй Гуанчжуна. Композитор Ли Хайин положил его в основу романса, в исполнении которого наиболее точно

¹³⁴Ма Ц. Поющий мудрец — известный баритон Тонг Тиексинь // Музыкальный мир. 2023. № 9. С. 6.

отражается певческий стиль и мастерство Тонг Тиексиня. Мелодическая линия песни декламационного плана, что предъявляет более высокие требования к звучанию голоса. Певец, произнося звуки, использует различные приемы дикции и техники речи, имеющие непосредственное отношение к выразительному отражению чувств и эмоций. Романс требует применения специфических исполнительских вокальных приемов, связанных с колоритом звучания китайского стихотворения. Общая атмосфера произведения мрачно-меланхолическая; в песне повествуется о прошедших годах, быстротечности жизни и о том, что чем старше становится человек, тем чаще тоскует по родине, близким и ушедшему времени. Стихи поэта вызывают томительное чувство, и певец слово «ностальгия» произносит почти шепотом, с предыханием, выражая всю глубину страдания и сожаления, отраженное в поэтическом тексте, что дает возможность слушателям понять смысл стихотворения. В песне «Тоска по дому» (思乡曲) выражение радости и горя, ожидания и утраты тонко переплетаются в завораживающей мелодии и пении. Здесь важны филированные звуковые оттенки исполнения. Голос должен звучать мягко и приглушенно, соответствуя скорбному настроению поэтического текста. Все средства должны быть направлены на выражение внутреннего состояния тоски и сожаления — темп, агогика, вокальная интонация, динамические нюансы, и певец достигает этого.

Тонг Тиексинь исполнял много песен, посвященных Армии и ее победе; как отмечалось, большая часть из них патриотические и несколько грустные, однако есть произведения радостно-оптимистические, в частности, «Человек отправляется в полет» (男子汉去飞行), «Утренний ветер дует на аэродромную дорожку» (晨风吹过机场的小道). Исполняя их, певец не использует *belcanto*, а поет в китайской вокальной манере, что также является выражением его певческого стиля. Он может сделать свой голос и легким, и ярким и полным страсти, что является большой редкостью для

китайского певца. Например, в песне «Человек отправляется в полет» вокальная партия несложная и регистр невысокий, однако, трудность заключается в том, что сочинение исполняется в подвижном движении, что требует от певца активности, хорошей дикции, вокальной подготовки и четкого контроля дыхания. Песня является классическим репрезентативным произведением Тонг Тиексиня, и особенность его исполнения заключается в быстром, четком и очень страстном произнесении слов.

«Я люблю петь» (我爱歌唱) — самое энергичное и динамичное произведение в исполнении певца, выражающее юношеский задор, поэтому требования к исполнению — соблюдение ритмической четкости и точности артикуляции с поддержкой дыхания. Тонг Тиексинь уловил эмоциональный фон песни и справился со всеми сложными фрагментами. В кульминации, где многократно повторяется «Я люблю петь, люблю петь, я люблю петь, люблю петь» (我爱歌唱, 爱歌唱), ему было важно петь на полную звучность, соблюдая точную высоту звуков, передавая радостную атмосферу и восторженное эмоциональное настроение текста, при этом контролируя дыхание, растягивая слова и подводя ко второй медленной кульминации, где певец делает звучание голоса тихим и мелодичным.

Тонг Тиексинь — один из лучших баритонов страны, исполняющий произведения разных жанров и характеров. Этот певец невероятно артистичный и активный; его голос яркий, нежный, запоминающийся, а виртуозная техника сочетает приемы национального и академического стилей пения.

3.3. Романс «Я живу у истоков реки Янцзы» в интерпретации Ляо Чаньена¹³⁵

Вокальное искусство Китая тесно связано с духовными традициями и эстетическими идеалами, уходящими корнями в глубокую древность. Жанр романса в стране сформировался намного позже, чем в европейском музыкальном искусстве, где давно имелись вокальные традиции. Только в первые десятилетия XX столетия в Китае начали появляться вокальные произведения, ставшие позже известными и популярными. Огромная роль в этом плане принадлежит китайским композиторам, обучавшимся в Европе и Америке, изучавшим культуру этих стран и затем вернувшимся в свою страну, а также русским музыкантам-эмигрантам, надолго обосновавшимся в Китае. С ними в китайскую культуру пришла европейская и русская музыка, и ее влияние было чрезвычайно сильным. Это отразилось, например, в развитых тональных планах произведений, использовании модуляций, эллипсисов, сложных гармонических сочетаний, фактурном наполнении.

Китайские музыканты, вернувшись на родину, начали работать в сфере камерной вокальной лирики. Среди всех выделяются Чжао Юаньжэнь, Сяо Юмэй, Лэй Цзячжэн, Хэ Люйтин, Хуан Цзы, Цин Чжуй, имена которых связаны с первыми образцами китайского романса. Музыканты изучали поэзию и романсы европейских композиторов, много экспериментировали, пытаясь адаптировать древнюю китайскую поэзию к современному языку байхуа и соединить поэтические тексты с национальным стилем пения.

Развитие музыкального искусства в 1920-х годах и создание вокальных миниатюр в национальном стиле, несомненно, является важной частью культурного наследия, которое заложило прочный фундамент для развития

¹³⁵Параграф написан на основе статьи: Ван Х., Абдуллина Г. В. Романс «Я живу у истоков реки Янцзы» в интерпретации китайского баритона Ляо Чаньёна // Университетский научный журнал. 2021. № 60. С. 18–25.

камерной вокальной музыки. Романсы западноевропейских композиторов, в которых ценилась красота голоса, были очень популярны и востребованы в стране, однако, китайские композиторы в это время также проявили интерес к созданию национальных романсов, где требовалась тщательная артикуляция. В китайском исполнении артикуляционная техника важнее тембровой красоты голоса певца, что принципиально отличает два стиля пения. По сравнению с романсами европейских композиторов, «китайские романсы имеют весьма короткую историю развития, они просты по строению и неприхотливы по использованию музыкальных выразительных средств», в них преобладают чаще древние поэтические тексты, простые приемы изложения и небольшой вокальный диапазон¹³⁶.

Композитор Цин Чжу еще во время учебы в Германии написал романс «Великая река течет на восток» (大江东去) (1920) по мотивам поэмы китайского поэта Су Дунпо «Ностальгия Нянь Нуйяо по Красной скале» (念奴娇赤壁怀古). Этот опус является не только одним из первых романсов в Китае, но и самым ранним вокальным сочинением, основанным на древних стихотворениях. Другой музыкант, Чжао Юаньжэнь, возвратившись в Китай (1926), создал много вокальных сочинений в разных жанрах, самым ярким из которых был романс «Научите меня, как по ней не скучать» (教我如何不想她). В этом произведении и вокальная, и фортепианная партии равноправны, каждая из них поочередно выступает на первый план и нельзя отдать предпочтение какой-либо. Интервальные и аккордовые сочетания, характерные для народной музыки, сообщают мажоро-минорной ладовой основе романса национальный колорит. Композитор отмечает важность точного произношения и дает рекомендации для более точного исполнения на обновленном китайском языке, считая мастерство исполнителя

¹³⁶ Ван Л. Краткий анализ современного наследия и распространения китайской национальной вокальной музыки // Журнал Института национальностей провинции Хубэй. 2008. № 1. 35–37.

важнейшей частью вокальной культуры нового времени. В период 1920-1930-х годов появились романсы «Вопрос» (问) Сяо Юмэя, «Я живу у истоков реки Янцзы» (我住长江头) Цин Чжу, «Ночь в степи» Тянь Гэ, «Весенние размышления» и «Цветы не цветы» Хуан Цзы и другие, однако, все они в значительной степени являлись подражанием европейским вокальным опусам.

Большая роль в развитии вокального китайского искусства также принадлежала и певцам, которые по-своему трактовали сочинения и «привносили в исполнение свою особую творческую интерпретацию»¹³⁷. Особо здесь следует отметить Ляо Чаньена, одного из лучших представителей современных китайских баритонов. Он является лауреатом многих международных наград, в том числе Первой премии крупнейшего Международного конкурса вокалистов им. Пласидо Доминго (*The World Competition Placido Domingo*, 1997), Первой премии Международного музыкального конкурса Королевы Сони (*The Queen Sonja Singing Competition*, Норвегия) и Первой премии 41-го Международного конкурса вокалистов в Тулузе (*The French International Singing Competition of Toulouse*, Франция); в 2023 году удостоен звания – Почётный президент Большого театра Шанхая.

Ляо Чаньен родился в 1968 году в семье фермера в сельской провинции Сычуань на юго-западе Китая. Поступив в Шанхайскую консерваторию музыки в возрасте 19 лет, он обучался у известного профессора Чжоу Сяоянь и тенора Луо Вэя. Получив степень магистра, он занял престижную должность директора вокального отдела Шанхайской консерватории. Ляо Чаньен выступал вместе с Хосе Каррерасом на концерте, посвященном открытию Шанхайского Большого театра; на Бергенском музыкальном фестивале с Анне-Софи Муттер и Чечилией Бартоли, а также в совместном концерте с Доминго (Нью-Йорк). Певец также является вице-президентом

¹³⁷ Лю Х. О художественных характеристиках и просветительстве вокального пения Ляо Чаньена // Голос Желтой реки. 2016. № 19. С. 42.

Ассоциации китайских музыкантов и Шанхайской ассоциации музыкантов, а в настоящее время — заместителем президента Шанхайской музыкальной консерватории. Ляо Чаньен удостоен звания «Первый Баритон Азии». Солист пел в более чем 30 операх и дал более 100 сольных выступлений по всему миру с известными музыкантами и дирижерами. В его репертуар входят партии из всемирно известных опер «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Бал-маскарад» Дж. Верди, «Кармен» Ж. Бизе, «Травиата» Дж. Верди, «Чай: зеркало души» Тан Дуна и многие многие другие. В 2014 году музыкант спел главную партию в оригинальной опере «Весенняя река» (春河) Лэй Чжэньбанга; в его исполнении слышится радость и восторг главного персонажа, ощущение восхищения и ликования.

В последние годы посвятил себя исполнению партий баритона в национальных китайских операх. Ляо Чаньен отмечает, что «хочет познакомить мир с музыкой в китайском стиле. Шанхайская консерватория потратила годы на изучение и создание китайской музыки, и эта работа становится все более важной»¹³⁸.

В 2016 году консерватория представила оригинальную оперу «Тан Сяньцзу» (汤显祖) Сюй Цян. В ней были использованы особенные методы пения (древнего оперного стиля) *кунцю* (昆曲), а также традиционные китайские музыкальные инструменты в оркестре; слыша звуки двухструнной эрхи и лицезрея национальные костюмы, декорации и реквизит, публика понимает отличие китайской оперной эстетики от европейской.

В репертуар Ляо Чаньена входят художественные песни, основанные на традиционной китайской поэзии — «Книга песен» (诗经), «Стихи династии Тан» (唐诗) и «Стихи династии Сун» (宋词). Песни имеют глубокое содержание и создаются в соответствии с китайской философией.

¹³⁸ Лю Х. О художественных характеристиках и просветительстве вокального пения Ляо Чаньена // Голос Желтой реки. 2016. № 19. С. 40.

Исследователи отмечают, что хотя Ляо Чаньен использует европейские приемы пения, его исполнение отличается от европейского: у певца более быстрая реакция на произнесение стихотворного текста и более тесная эмоциональная связь с китайской музыкой. Певец выступал в крупных театрах и в своей стране, и за рубежом, успешно исполняя ведущие партии в операх на немецком, английском, французском и русском языках; многократно участвовал в концертах с известными певцами: Пласидо Доминго, Анной Лэйн, Хосе Каррерасом, Рене Флеминг и другими. Его интерпретацию всегда характеризует большая свобода и прекрасное владение исполнительскими приемами. Ляо Чаньен обладает неповторимым тембром и своеобразной манерой исполнения, а его вокальный репертуар чрезвычайно разнообразен – от главных партий в классических операх, до романсов, художественных и народных песен. Артист прекрасно «вживается» в образ, тонко передает поэтическое содержание произведения и точно выражает свой музыкальный стиль. Исполнив на премьере в Пекине одну из сложнейших партий в опере Дж. Россини «Севильский цирюльник» (каватина Фигаро «Место! Раздайся шире, народ!»), музыкант «смог покорить публику, и она восхищалась исполнительским мастерством китайского артиста, который исполнил арию из классической западной оперы настолько хорошо»¹³⁹. Это выступление показало требовательным слушателям певческий талант Ляо Чаньена. На сегодняшний день данная опера считается одной из самых трудных для исполнения; партия баритона идет в быстром темпе, содержит много насыщенных диалогов и высоких звуков, сложных для этого голоса. Однако все это не помешало Ляо Чаньену спеть партию идеально и вложить в исполнение все свои чувства. Каждая фраза в его интерпретации, несмотря на стремительный темп, была четкой и выверенной.

¹³⁹Цзинь С. Техника исполнения художественной песни Цинчжу «Я живу у истока реки Янцзы» // Журнал Университета Хэцзэ. 2017. Т. 39, вып. 4. С. 139–142.

Обратимся к романсу «Я живу у истоков реки Янцзы» в исполнении мастера. Этот романс — один из шедевров китайской вокальной лирики 20-х годов XX века. Ляо Чаньен многократно исполнял его в своей стране и за рубежом, используя манеру пения *belcanto*. И здесь следует отметить, что певец очень точно понимает и передает «телом и голосом стилистику Верди»¹⁴⁰, и в романсе он выступает также вердиевским певцом. Его голос звучит насыщенно и полнозвучно. Стихи «Я живу у истоков реки Янцзы» были написаны китайским поэтом Ли Чжи (1038–1117) династии Северная Сун. Они наполнены глубоким художественным смыслом, но просты для понимания: «течение воды реки Янцзы олицетворяет развитие чувства любви между мужчиной и женщиной»¹⁴¹. Композитор, воплощая образ китайской поэзии, создает романтический романсовый стиль, тонко переплетая изысканные элементы национальной музыкально-поэтической палитры. Яркие эмоции, вспыхивающие в двух заключительных предложениях сочинения, эмоционально насыщенные и глубокие, их можно сравнить с рекой «выходящей из-под контроля, несущей свои мысли на расстоянии в надежде вскоре увидеть друг друга»¹⁴².

Романс композитора Цин Чжу (настоящее имя Ляо Шанго, 1893–1959), состоит из двух разделов, в баритональной версии звучит в тональности *Es-dur*. Его исполнение требует строгого контроля дыхания и акцентирования внимания на непрерывности мелодической линии. Фортепианное вступление вводит в настроение сочинения. Первый период — «Я живу у истоков реки Янцзы, ты живешь у дельты реки Янцзы. Каждый день скучаю по тебе, но не могу повидать тебя, хоть мы и пьем воду из одной реки Янцзы» (我住长江头，君住长江尾。日日思君不见君，共饮长江水。) состоит из двух

¹⁴⁰ 156. Ло, Цзин. Размышления о некоторых особенностях социального музыкального образования / Ло Цзин. Наньнин : Гэхай, 2010. С. 45.

¹⁴¹ Ху Т. Китайские художественные песни в 1920-е и 1930-е годы // Журнал Сианьской консерватории. 2001. Т. 20, вып. 2. С. 10–16.

¹⁴² Цзян С., Цюй Х. Анализ музыкального искусства и певческих навыков Цинчжу и его произведения «Я живу у истока реки Янцзы» // Северная музыка. 2014. № 9. С. 64–66.

предложений. Второй период — *«Эта великая река сможет ли когда-то прекратиться? Только хочу, чтобы твое сердце было как и мое. Ведь не может не исполниться желание взаимной любви»* (此水几时休，此恨何时以？只愿君心似我心，定不负相思意。) также состоит из двух предложений, в которых постепенно нарастает эмоциональное напряжение. По сравнению с первой частью, вокальный диапазон здесь выше, самая высокая нота — *f* первой октавы, которая является точкой отсчета баритона, требующая более интенсивного дыхания и особой техники. Вторая часть имеет более широкий мелодический диапазон и напряженный эмоциональный тонус выражения, является кульминационной зоной романса. В конце процесс замедления и ослабления силы звука требует от певца также хорошей поддержки дыхания.

Рассматривая мелодическую линию романса, следует отметить трехтактовые фразы первой части с квартовыми восходящими и нисходящими интонациями, что требует от певца точного интонационного контроля и внимания. Исполнители понимают, что первая фраза является самой важной, и первое же слово в романе — «я», произносимое Ляо Чаньеном, впечатляет своей тонкой поэтичностью, одухотворенностью и настраивает слушателя на содержание произведения. В сочинении преобладает трехслойная фактура — опорный, часто вытянутый бас, арпеджио в правой руке, передающее течение реки и средний голос, который часто вторит вокальной строчке либо дублируя ее, либо перекликаясь с ней. Такое движение устанавливается уже в первых четырех тактах вступления (Приложение I. Пример 23).

В первом периоде общий диапазон относительно ровный, тем не менее, во время исполнения Ляо Чаньен, добавляя силы и акценты в значимые слова, плавно уменьшая динамику в конце фразы, выражает свое понимание поэтического текста, то насыщая, то ослабляя эмоциональное напряжение. Во втором периоде текст повторяется трижды, и певец каждый раз использует различные вокальные техники, показывая разную силу

эмоционального выражения. В первый раз у слушателей возникает ощущение, что «это было очень давно и далеко по времени», и даже вызывает чувство разочарования. Во второй раз напряжение голоса постепенно усиливается, в третий — заключительные важные слова звучат с акцентом, что подчеркивает их значимость. Фортипианная фактура становится насыщенной и полнозвучной — аккордовые комплексы звучат на фоне пробега шестнадцатых по всем регистрам фортепиано. Три заключительных слова исполняются на «*ff*» и «*ritenuto*», а последнее — «любви» (爱), тянется два такта с постепенным ослаблением силы звука. Такая интерпретация дает, с одной стороны, ощущение незаконченности, с другой, оттеняет значимость каждого слова (Приложение I. Пример 24).

Большинство исполнителей партии баритона используют метод «грудного дыхания», чтобы их голос звучал ярче. Ляо Чаньен же применяет метод «комбинированного дыхания грудью и животом», чтобы оно было глубже, что «в значительной степени решает проблему его недостатка и полностью освобождает диафрагму»¹⁴³. В сочинениях с протяженным поэтическим текстом этот метод помогает певцу исполнить вокальную партию легко и без сильного напряжения связок. Во время пения его голос звучит естественно и плавно, без аффектации и давления.

Вокальный стиль Ляо Чаньена эволюционировал и с течением времени приобрел большую мягкость и элегантность, а сценическое исполнение стало еще более уверенным, артистичным и естественным. В течение всей музыкальной карьеры мастер совершенствует свои вокальные данные и предъявляет очень высокие требования к произношению слов текста на исполняемом языке. Известно, что некоторые исполнители, стараясь как можно лучше выразить свое эмоциональное состояние, пренебрегают техникой исполнения, и у них преобладает прерывистый тон, дрожание

¹⁴³ Ван Ц. Анализ певческого стиля Ляо Чаньена // Время молодежи. 2015. № 15. С. 56–62.

голоса и учащенное дыхание. Ляо Чаньен «смог объединить вокальную технику с ярким эмоциональным выражением чувств, что оставляет глубокий отклик в сердцах слушателей»¹⁴⁴. Его понимание и «вхождение» в музыкальный образ романса, в сочетании со способностью вызывать положительные эмоции у слушателей делают каждое его выступление незабываемым.

В настоящее время, несмотря на то, что Ляо Чаньен имеет довольно хорошую репутацию в мире, он продолжает неустанно работать и совершенствовать свое мастерство. Его ответственное отношение к музыкальному содержанию и технике пения являются образцом для молодого поколения.

Романс «Я живу у истока реки Янцзы» лаконичный, однако исполнить его непросто — певец должен глубоко погрузиться в содержание поэтического текста, чтобы точно выразить красоту живописной картины, представленной в стихотворении и неспешные размышления. Выражая неторопливые раздумья, изящество и колорит философской поэзии, певцу важно точно исполнять медленное произношение каждого слова, каждого звука, и очень плавно переходить от одной фразы к другой. Свои вокальные опусы многие композиторы снабжают авторскими указаниями, дающими подсказку исполнителю, как следует передать оттенки текста и характер китайского языка. Исполняя романс «Я живу у истока реки Янцзы», Ляо Чаньен вносит и свои элементы интерпретации: показывает то легкий лирический звук, то полупение, то полнозвучное оперное звучание.

Насколько значимо для исполнителя понимать технику произношения слов в пении китайских слов, звуков, указывают работы современных авторов, посвященные исполнительскому анализу романсов именно с этой точки зрения. Исследователи отмечают необходимость включения особой,

¹⁴⁴Чжан М. Сравнительный анализ трех певческих версий «Я живу у истока реки Янцзы» // Современная музыка. 2017. № 17. С. 83–84.

вертикально-горизонтальной техники произношения слов. Это сопряжено с тем, что в середине и окончании важных слов текста находятся гласные звуки и фонемы у (在), о (关于), юй (于), называемые вертикальными звуками. Передавая тонкие нюансы стихотворной интонации, от исполнителя требуется владение всеми полутонами и динамической палитрой.

Многие певцы порой чувствуют себя совершенно свободными, когда поют вокальные миниатюры на родном языке. Однако без тщательного анализа произведения исполнитель не сможет точно и глубоко выразить все эмоции и чувства. В этом смысле Ляо Чаньен, благодаря своему собственному пониманию и аналитическому мышлению, блестяще интерпретирует музыкальный и поэтический тексты, а критики отмечают, что исполняя романс, «он полностью раскрывает высшую степень гармонии инь и янь»¹⁴⁵.

Таким образом, китайская вокальная музыка, благодаря активному композиторскому творчеству и появлению талантливых певцов, сохраняя и развивая национальные вокальные традиции, привлекает к себе все большее внимание слушателей, исследователей и исполнителей всего музыкального мира. Ученики, занимающиеся вокалом должны следовать исполнительским традициям ведущих мастеров, стремиться внести свой вклад в развитие вокального искусства Китая и представлять его на мировой сцене, чтобы «оно процветало и как можно больше слушателей могли понять его национальный колорит, шарм и очарование»¹⁴⁶.

На примере трех певцов-баритонов, представителей китайского вокального искусства, можно отметить общие точки соприкосновения и индивидуальные характеристики стилей их исполнения.

¹⁴⁵Дэн Я. Развитие и влияние китайских художественных песен // Северная музыка. 2014. № С. 7–8.

¹⁴⁶Пин Л. Новое понимание китайских произведений Ляо Чаньена // Музыкальная сцена. 2012. № 11. С. 75–76.

Все три певца отличаются прекрасными не только внешними данными, но и яркими индивидуальными исполнительскими стилями. Манеру пения Вэнь Кэчжэна характеризует огромная сила звучания на грани взрыва эмоций, но создающая невероятное художественно-эстетическое впечатление. У Ли Синьчана сильный, энергичный, чистый и красивый голос, он способен исполнять сложнейшие оперные партии. Его индивидуальный тембр голоса пронзительный и глубокий, исполнение отличается чувством меры. Певческий стиль Ляо Чаньена всегда отличался большой свободой и прекрасным владением всеми техническими приемами. Сам мэтр П. Доминго искренне восхищался им, называя его певцом мирового уровня, обладающего первоклассным мастерством и особым музыкальным чутьем. Вокальный репертуар певца разнообразен — от главных партий в классических операх, до романсов и народных песен. Он погружается в образ, точно и тонко передает содержание произведения.

3.4 Вокально-педагогический репертуар для китайского баритона и формирование певца

Вокально-педагогический репертуар для китайских баритонов формировался по принципу возрастания трудностей технического и художественного мастерства. Подбор репертуара имеет огромное значение для вокалистов, поскольку его целью является воспитание безупречного вкуса, певческой техники, высокой художественной культуры будущего исполнителя. В музыкальных заведениях и вузах страны основу репертуара для баритона представляют собой три группы музыкальных произведений.

Первая группа — национальный репертуар, основанный на народных китайских песнях и мелодиях, романсах и художественных песнях. *Вторая группа*, наиболее обширная по своему охвату, это арии из оперных и кантатно-ораториальных сочинений западноевропейской музыки. *Третью*

группу составляют произведения русских композиторов. В связи с вопросами репертуара обратим внимание на проблемы, которые возникают чаще всего у начинающих певцов, однако могут случиться и на более высоком профессиональном уровне.

В процессе подбора репертуара постепенно определяется индивидуальный характер тембра голоса, наилучшие в плане красоты звучания и уверенности интонирования участки диапазона, и соответственно, драматический или лирический характер голоса. Кроме того, в процессе работы над репертуаром часто выявляются так называемые «переходные» голоса, для которых точное попадание в репертуар очень важно. Нередко в ряду этих не вполне определенных голосов оказываются лирические баритоны (без плотных низов, но с уверенными яркими и легкими верхними звуками). Нередки и переходы баритонов в басовый репертуар, поэтому выбор произведений должен способствовать выявлению лучших черт голоса, его тембровых и технических возможностей.

Одна из важных проблем касается европейского репертуара и характерна она для любого, а не только китайского, начинающего певца. Эта проблема выровненности голосовых регистров, тембровой однородности, «инструментальном» характере звуковедения. На начальном этапе певцам нередко предлагаются для освоения песни Р. Шуберта, романсы С. Рахманинова, П. Чайковского, отдельные оперные арии из баритонового репертуара, например, знаменитая ария Андре Шенье *Un di all'azzurro spazio* из оперы У. Джордано, или песни Баяна из оперы М. Глинки «Руслан и Людмила». Любое из названных сочинений требует от певца огромного внимания к выполнению незаметных переходов от одного крайнего регистра в другой. В результате обращения к неподходящему или технически и интонационно сложному материалу, неизбежно возникают самые разные зажимы. Поэтому на начальном этапе обучения академическому вокалу наилучшими произведениями станут народные песни, вокализы, несложные

романсы русских композиторов — «Жаворонок» и «Сомнение» М. Глинки, «Я вас любил» А. Даргомыжского. Особенно полезными могут быть старинные итальянские арии XVIII века:

Дж. Паизиелло. Ария «*Nel cor piu non mi sento*» (опера «Трудная любовь»);

Дж. Перголези. Ария «*Se tu m'ami*» (опера «Служанка-госпожа»);

Г. Ф. Гендель. Ария «*Ombra mai fu*» (опера «Серсея»);

К. В. Глюк. Ария «*O del mio dolce ardor*» (опера «Парис и Елена»);

Т. Джордани. Ария «*Caro mio ben*» (опера «Ринальдо»);

А. Кальдара. Ария «*Come raggio di sol*» (опера «Постоянство в любви побеждает обман»);

А. Скарлатти. Ария «*O cessate di piagarmi*» (опера «Помпей»).

Заметим, что композиторы XVIII века писали эти арии не для баритона, а для тенора или баса. Удобство их исполнения заключается в том, что можно использовать транспонирование в удобную тональность, они написаны исключительно «вокально». Диапазон сосредоточен в среднем регистре, и музыка позволяет контролировать процесс дыхания. Если певец хорошо «держит середину», то верхний и нижний участок диапазона выравнивается. Теми же качествами в плане диапазона и удобства исполнения обладают, например, русские народные песни в удачных обработках и старинные русские романсы.

В средних и высших учебных заведениях репертуар обогащается и расширяется за счет музыки XIX века, более сложных произведений Дж. Пуччини, Ж. Массне и других композиторов:

Г. Ф. Гендель. Ария Оттона «Скорбные мысли» (опера «Оттон, король Германский»);

Дж. Россини. Ария Вильгельма Телля (опера «Вильгельм Телль»);

В. Беллини. Речитатив и ария Ричарда «Ах, я потерял тебя навсегда» (опера «Пуритане»);

Г. Доницетти. Сцена и ария Альфонсо (опера «Фаворитка»);

Р. Вагнер. Романс Вольфрама (опера «Тангейзер»);

Ж. Массне. Речитатив и ария Ирода (опера «Иродиада»);

Дж. Пуччини. Ария Гульельмо (опера «Виллисы»);

Э. Корнгольд. Ария Фрица (Пьеро) (опера «Мертвый город»).

Камерный репертуар певца на этом этапе овладения

профессиональными навыками может включать такие произведения, как песни из вокальных циклов «Зимний путь» Р. Шуберта, «Персидские песни» А. Рубинштейна, романсы «Не искушай меня без нужды» М. Глинки, «Для берегов отчизны дальной» И. Бородина, «То было раннею весной...» П. Чайковского, «Все отнял у меня...» С. Рахманинова.

В репертуаре выдающихся мастеров изредка можно встретить «Три песни Дон Кихота» М. Равеля, Застольную песню Гамлета (*Ô vin, dissipe la tristesse qui pèse sur mon coeur...*) из одноименной оперы А. Тома, арию Зурги из «Искателей жемчуга» Ж. Бизе. Репертуар из музыки французских композиторов представлен у баритона ограниченно, и думается, камнем преткновения для китайских певцов является французский язык.

В репертуаре из сочинений русских композиторов перед певцами также встают разные проблемы, и не только языковые. Для исполнения, например, «Песни Венецианского гостя» (опера «Садко» Н. Римского-Корсакова) требуется владение «бесконечной мелодией», «абсолютной кантиленой; для исполнения арий П. Чайковского — многокрасочная эмоциональная вокальная палитра, сила страсти у Онегина («Евгений Онегин»), великолепная дикция у Роберта («Иоланта»).

Репертуар китайских опер европейского образца, начиная с «Седой девушки» и вплоть до современных опер китайских композиторов — «Пустыня» Цзинь Сяна, «Сирота из Чжао» Би Лей Лей, «Мадам Белая Змея» Чжоу Луна, «Прощальная песня» Е Сяогана ставит свои задачи перед исполнителями. Например, опера «Степь» является драматически захватывающей романтической трагедией, сочетающей в себе китайский оперный веризм, западные техники композиции с китайской эстетикой. Для самих композиторов создание опер в европейском стиле сегодня представляет серьезную проблему. Это отмечает и Е Сяоган: «Разговорный китайский язык является тональным, и значение слова зависит от его высоты тона. Хотя в пении акцент не делается на тоны, тем не менее, композиторы

должны стремиться к тому, чтобы мелодическая линия отражала — или, по крайней мере, не противоречила — тону каждого слова, иначе публика может засмеяться. <...> Это очень тяжело. Многие оперы терпят неудачу именно из-за этого»¹⁴⁷. С данной проблемой тесно связана и другая — нехватка иностранных певцов, способных петь на китайском языке. Эти обстоятельства часто вынуждают современных композиторов Китая писать оперы на английском языке (например, оперы Тан Дуна). И, тем не менее, оперное искусство в Китае продолжает активно развиваться, расширяется и репертуар театров. Этот процесс активно поддерживается образовательными учреждениями, что подтверждается анализом динамики вокального образования в XX–XXI веках, однако, можно отметить несколько форсированную подготовку национальных музыкальных кадров¹⁴⁸. Тем не менее, в целом, до крепкой профессиональной базы вокалистов еще далеко. На сегодня можно сказать, что первое поколение певцов, отдавших сцене почти 30 лет творческой жизни, ушло. Ощущается острая нехватка квалифицированных преподавателей и учебных заведений в стране, где ведется преподавание вокала на высоком уровне. Интересно, что в материалах периодической печати, где освещаются достижения китайской оперы, не встречаются упоминания об исполнителях баритоновых партий¹⁴⁹. По словам одного из величайших профессионалов современности, баритона Лео Нуччи, «все великие баритоны были как великими Фигаро, так и великими Риголетто. <...> Однако, просто красивого голоса недостаточно для оперы. В случае обладания только голосом нужно петь на концертах, а не в театре»¹⁵⁰. В связи с этим, сегодня процесс вокального воспитания и образования нацелен на накопление и расширение оперного репертуара

¹⁴⁷ Melvin Sh. East Is East, and West Is West, but the Twain Are Now Meeting in Opera // The New York Times. – 2010. – December 31. – URL : <https://www.nytimes.com/2011/01/01/arts/music/01opera.html>.

¹⁴⁸ Ву П. Размышления о трех методах пения // Музыкальное образование. 1999. № 4. С. 58–61.

¹⁴⁹ Ян С. Д. Исполнительские особенности камерно-вокальных произведений современных китайских композиторов // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 3. С. 132–137.

¹⁵⁰ Прогоулка по Италии. Риголетто. Королевский театр Пармы // LiveInternet. – URL : <http://www.liveinternet.ru/users/3620784/post151530685/>.

будущего певца. Начиная с В. Моцарта, поручавшего баритонам солирующие партии, по-настоящему, баритоны выдвинулись на ведущие партии лишь в романтических операх XIX века, в операх Дж. Верди, П. Чайковского, Р. Вагнера, Дж. Пуччини.

В настоящее время вокально-педагогический репертуар баритонов Китая включает в себя большое количество художественных песен, арий и вокальных партий из опер современных китайских композиторов:

Песни и романсы:

– «Научите меня, как по ней не скучать» (教我如何不想她) Чжао Юаньжэня (стихи Лю Баннуна)
 «Три желания розы» (玫瑰三愿) Хуан Цзы (стихи Лун Ци)
 «Тоска по дому» (思乡) Хуан Цзы (стихи Вэй Ханьчжана)
 «Ностальгическая моя родина (望乡词)» Лу Цзайи (стихи Юй Южэня)
 «Мост» (桥) и «Дом» (家) Лу Цзайи (стихи Юй Чжи, Сунь Синькая)
 Цикл «Водные пейзажи»
 «Я люблю эту землю» (我爱这土地) Лу Цзайи (стихи Ай Цина)
 «Ода желтой» из кантаты «Хуанхэ» (黄河颂) Сиань Синха (стихи Гуан Вэйжэня)

Арии из китайских опер:

ария Цю Ху «Угасни, пламя мести» из оперы «Степь» (快熄灭了吧, 复仇的火焰) Цзинь Сян
 ария главного героя «Мужчина семи чи ростом» (七尺男), из оперы «Степные просторы» Сюй Чжаньхай
 ария Цзиньцзы («О, мой Хуцзы» (啊, 我的虎子哥) из оперы «Дикое поле» Цзинь Сяна
 «Моё сердце вечно любит» (我心永爱) из оперы «Яшмовая птица на заставе»-композитор неизвестен
 Ария Цю Ху «Брось свой кнут!» опера «Степь» Цзинь Сяна
 Ария Сянцзы «Я — китаец» опера «Верблюд Сянцзы» («Рикша») Го Вэньцзин

Также баритоны активно осваивают ведущие и популярные партии из европейского репертуара:

Фигаро («Севильский цирюльник» Дж. Россини),
 Жермон («Травиата» Дж. Верди),
 Эскамильо («Кармен» Ж. Бизе),

Набукко и Риголетто в одноименных операх Дж. Верди,
 Зюрга («Искатели жемчуга» Ж. Бизе),
 Граф ди Луна («Трубадур» Дж. Верди),
 Марулло («Риголетто» Дж. Верди),
 Барон («Травиата» Дж. Верди),
 Шонар («Богема» Дж. Пуччини),
 Барон («Травиата» Дж. Верди),
 Скарпиа («Тоска» Дж. Пуччини),
 Эскамильо («Кармен» Ж. Бизе),
 романсы П. Чайковского, А. Рубинштейна, С. Рахманинова и других
 русских композиторов;

художественные песни китайских композиторов Не Эра, Си Синхая
 Хуан Цзы.

Показательна организация образовательного процесса в Центральной консерватории музыки Пекина, где с 1984 года функционирует кафедра вокальной и оперной музыки, на которой работают 64 опытных преподавателя под руководством профессора Се Тяня, включая 17 ведущих руководителей по специальности *belcanto*, 13 главных руководителей по специальности вокально-концертмейстерское искусство, 5 мастеров-репетиторов по специальности национальное вокальное исполнительство. В рамках творческой практики силами студентов ставятся оперы «Риголетто», «Кармен», «Дидона и Эней», «Аида», «Иоланта», «Джанни Скикки», «Золушка», «Богема» и другие. На кафедре ведется серьезная научно-методическая работа. Отметим труды профессора Чжао Дэньина (бас-баритон), который выпустил видеодиск «Введение в изучение вокальной музыки» (2001), записал профессиональный курс «Вокальная музыка» для Центрального университета радио и телевидения Китая (2009) и транслировал его на Центральном образовательном телевидении Китая.

Профессор Дю Лонг получил вокальное образование в Китае, а затем в Австрии (Венская государственная консерватория). Результаты его работы нашли отражение в его публикациях, таких как «Хьюго. Создание вокальной музыки Вольфа», «Избранные современные немецкие и австрийские

художественные песни», а также сборник песен для проекта «Спорт и искусство». Оперные студии имеются не только в консерватории, в настоящее время они функционируют при многих театрах Китая, в них отбираются студенты по результатам конкурсных прослушиваний.

В 2009 году была создана Академия оперы при Пекинском университете, а в Шанхае состоялась премьера гигантского цикла «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера. Оперный театр Национального центра исполнительских искусств в Пекине взял на себя миссию продвижения новых оперных произведений Би Лэй Лэй, Чжоу Луна, Е Сяогана и других композиторов. На основе этих и других фактов можно сделать вывод о том, что оперное искусство в Китае развивается быстро и по нескольким направлениям: вокальное классическое и национальное образование, академическое европейское пение, камерно-вокальное исполнительство. Все это находит непосредственное отражение в композиторском творчестве китайских авторов.

Выводы: Вокальное исполнительское искусство тесно связано с развитием музыкальной культуры, в целом, и композиторской школой. В Европе этот процесс происходит в XVIII столетии, в Китае начинается в первые десятилетия XX века, когда возвращаются в страну китайские вокалисты, пианисты, инструменталисты, композиторы, получившие образование в США, Европе и России. Их педагогическая деятельность основана на использовании полученного за рубежом опыта и ценных методических установок. Сегодня педагоги-вокалисты применяют, наряду с традиционными, новые методы в воспитании будущих китайских певцов, используют приемы китайской национальной манеры пения с ярким звучанием голоса и четкой дикцией, и принципы академического пения, что дает возможность молодым певцам выработать свой индивидуальный стиль и участвовать в исполнении опер европейских композиторов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вокальное искусство Китая насчитывает тысячелетнюю историю, и произведения каждой эпохи являются важнейшими символами национальной культуры. Специфика интонирования в стране формировалась уже в древности и сохранилась по сегодняшний день – это горловая и фальцетная манера пения. Музыка была важна, так как считалось, что идеальное общество должно управляться обрядами, ритуальными и церемониальными функциями; музыка была не развлечением, а средством для достижения политических и социальных целей. Народная, фольклорная ветвь и традиции классического искусства представляют собой пласты сложнообразованных культурных комплексов, сложившихся из многовременных традиций. Классическая китайская музыка имеет общность с философскими, эстетическими и поэтическими установками, и связана с лирическо-поэтической сферой национальной драмы. Фольклор стал основным источником для создания современных оперных произведений, однако сегодня первоисточники подвергаются существенной модификации за счет новых исполнительских приемов и использования современных композиционных техник.

Вокал в традиционной опере важен также как музыка, движение, пластика, сюжет; тем не менее, главенствующее место отводится звуковому началу. Музыкальная составляющая представляет собой разговорную речь (речитатив), перемежающуюся с пением. Для каждой группы персонажей закрепляется свой принцип музыкального высказывания, серьезные и солидные герои «говорят» речитативом, молодые и горячие мелодикой. Стил народной музыки неотделим от национального языка, культуры, эмоций и эстетики, что и формирует китайское вокальное искусство.

Сегодня вокальное исполнительство в Китае, с одной стороны,

развивает традиционную манеру пения, с другой, вбирает в себя принципы академического пения, сочетая два стиля. Национальная исполнительская манера — естественная и искусственная с зажатой гортанью, сформировалась в пекинской опере, где предпочтение отдавалось высокому регистру и у мужчин, и у женщин. Однако для создания образа важен был тембр, диапазон же голоса был вторичен. Звучание было очень резким и напряженным, звук пронзительным. Пристальное внимание в пекинской опере уделялось дикции и артикуляции, новые же приемы противоречили китайской специфике, где в пении был важен небольшой диапазон, естественный звук и «звуковое» слово, зависящее от произношения. В вокальных опусах это отразилось и на стиле сочинения, и на особенностях исполнения. Европейские певцы стремились выделить красоту своего голоса, его кантиленность, от китайского же требуется техника артикуляции, четкое произнесение каждого слова. Мелизмы и, в целом, орнаментика, выражающие изменение эмоций и переживаний человека, часто связанные с региональными особенностями пения, исполняются свободно, импровизируются, и различные скольжения, *glissando*, *tremolo* просто не запланированы. Различия в манере пении китайского и европейского певца состоят также в тональной природе китайского языка.

Тембр баритона в операх современных китайских композиторов играет теперь важнейшую роль. Его новый этап определился с началом объединения опер европейского типа и традиционных, когда возникли не просто амплуа, а сценические образы, ролевое пение, хотя и основанное нередко на народных традициях. С проникновением западноевропейской и русской исполнительской культуры, оперное искусство Китая получило новые импульсы к развитию. Осваивая новую стилистику, соединяя особенности национальной музыки с европейской исполнительской манерой, певцы обрели возможность получения нового художественного опыта, что обусловило продвижение современного национального и иностранного

оперного репертуара. В этом контексте стало возможным говорить и о развитии баритонового пения, и представленных им оперных образов. Галерея созданных китайскими баритонами персонажей позволяет говорить о больших возможностях голосов, широте творческих диапазонов, все это дает возможность певцам быть убедительными, представляя лирические, героические и трагические образы. Появляются произведения, не просто отражающие европейскую и русскую оперную стилистику, но созданные на новой основе органичного синтеза «своего» и «чужого», восточного и западного, переплавленного в индивидуальном стиле композитора. Исполнительский анализ произведений современных композиторов Китая указывает на тесную взаимосвязь творческой работы их с исполнителями. Сегодня в китайской вокальной музыке сопряжены традиционное и новое, этические идеи Востока и звуковые новации, фольклор и авангард.

В последние годы наблюдается яркая тенденция активного продвижения и потрясающих результатов азиатских академических певцов, в том числе и баритонов, в сфере вокального исполнительства. На знаменитых оперных сценах, которые раньше были заняты преимущественно европейскими вокалистами, сейчас все чаще можно встретить также корейских и китайских исполнителей. Участие китайских артистов в значимых международных конкурсах — это показатель их успеха.

Сегодня в репертуар оперных театров Китая включаются произведения европейских, русских и американских композиторов с надеждой на собственные вокальные ресурсы внутри страны.

В представленном исследовании воплощено стремление автора внимательно рассмотреть процесс «вхождения» баритона в китайскую национальную вокальную музыку и его адаптацию в новой, совершенно иной среде. Исследованы приемы вокальной техники ведущих китайских певцов-баритонов, выполнен исполнительский анализ романсов и оперных арий, рассмотрена интерпретация и исполнение произведений в национальных

традициях и академической манере. Отмечено, что у разных певцов одни и те же произведения звучат совершенно по-разному. Хонг Чжигуан, например, обладая ярким образным мышлением, привносит в исполнение сочинения некую приподнятость и большую экспрессию. Чжэн Чжоу – певец-философ и мечтатель, наполняет свой исполнительский стиль сдержанностью и вдумчивостью; поэтому артист невероятно удачно демонстрирует арии философского плана. Интерпретация молодого баритона Ван Юньпэна характеризуется артистизмом, изяществом и утонченностью; Ин Шан-нэн, ярко представивший баритоновый репертуар с произведениями русских, китайских и западноевропейских композиторов, включавший в свои сольные концерты и народные песни, – непревзойденный виртуозный мастер, обладающий подвижным и гибким голосом. Все отмеченные мастера сыграли важнейшую роль в становлении баритонového исполнительства в Китае.

Образцом разных и неповторимых в своих качествах оперных исполнителей, в индивидуальности которых сочетается прекрасная внешность, красота, техническое совершенство, сила и специфика тембра голоса являются китайские баритоны Вэнь Кэчжэн, Ли Синьчан, Ляо Чаньен. Эти фигуры отмечены высоким талантом, который благодаря непрестанному самосовершенствованию, привел их к вершинам славы и всенародной любви.

Вэнь Кэчжэн воспитал большое количество выдающихся вокальных талантов. Ли Синьчан, вернувшись в Китай, также посвятил себя преподавательской деятельности; под его руководством получили вокальное образование множество оперных певцов, среди которых 15 человек отмечены гран-при, первым местом или другими призами в различных международных певческих конкурсах. Ляо Чаньен, один из наилучших представителей современного вокального исполнительского искусства, лауреат многих международных наград, включая первую премию на конкурсе Пласидо Доминго. Он награжден званием «Первый баритон Азии» и является

значимой фигурой на современной китайской музыкальной сцене, а также одним из немногих выдающихся китайских певцов, активно выступающих на оперных сценах мира. За годы карьеры высочайшее мастерство отмеченных певцов получило высшее признание в мире, но особенно важным для Китая является их вклад в развитие вокального образования и, в целом, музыкального искусства в стране. Интерес к баритонам в Китае сегодня значительно возрос. Перспективы открываются в расширении оперного репертуара, в который должны войти не только всем известные, но и редко звучащие, достойные образцы ныне малоизвестных произведений.

В настоящее время концертный и вокально-педагогический репертуар баритонов Китая включает в себя большое количество художественных песен, арий и партий из опер современных китайских композиторов; также баритоны активно осваивают ведущие и популярные арии из европейского и русского репертуара. Как отмечалось, ранее низкий тембр баритона для исполнения главных ролей считался неприемлемым в китайских операх. Его появление в дальнейшем изменило ситуацию, он интегрировался с пением новой китайской национальной оперы, что обогатило ее содержание и форму, и значительно разнообразило оперные персонажи.

На рубеже XX–XXI столетий китайское вокальное искусство, благодаря творчеству молодых композиторов и исполнителей, входит в мировое музыкальное искусство. Молодежь осваивает европейские приемы развития и техники композиции, претворяя в современной музыке звучание народных вокальных стилей. В последние годы оперные и камерно-вокальные произведения китайских композиторов отличает высокий профессиональный уровень, что ярко демонстрирует творчество Гао Сяосуна, Тан Дуна, Би Лэйлэй, ДонгДахана, Го Вэньцзина и многих других. Произведения отмеченных композиторов отличаются стилевой индивидуальностью, ярким музыкальным языком, виртуозным соединением различных композиционных технических приемов. Национальная

идентичность переосмысливается в контексте интеграции китайского и европейского. Сегодня китайские баритоны демонстрируют высокий профессиональный исполнительский уровень.

Концепция вокального произведения преобразуется, трансформируется в зависимости от особенностей стиля исполнения, и перспективы развития темы видятся в дальнейшем исследовании современного вокального композиторского творчества, вопросов исполнительской культуры и интерпретации вокальных произведений европейских и китайских композиторов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акулов, Е. А. Оперная музыка и сценическое действие / Е. Акулов ; [предисловие П. А. Маркова]. – Москва : Всероссийское театральное общество, 1978. – 455 с.
2. Алябьева, А. Г., Дин, Яо. Китайская опера провинции Хэнань: проблемы акустического анализа голосов исполнителей/ А. Г. Алябьева, Дин Яо // Десятый Европейский конгресс по музыкальному анализу: Tenth European Music Analysis Conference Abstracts / ред.-сост.: К. В. Зенкин и др. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2021. – С. 671-673.
3. Алябьева, А. Г., Го, Хаоюй. Феномен Циюнь в китайской музыкальной культуре: опыт постановки проблемы/ А. Г. Алябьева, Го Хаоюй // Вестник МГИМ им. А. Г. Шнитке. – 2023. – № 1 (21). – С.21-32.
4. Алябьева, А. Г., Дин Я. О некоторых особенностях вокального интонирования в хэнаньской опере (акустический анализ)/ А. Г. Алябьева, Дин Я // Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке. – 2023. – № 6 (26). – С. 19–28
5. Баритон мирового уровня Ляо Чаньен // Всемирные энциклопедические знания. – URL : http://ru.swewe.net/word_show.htm/?480308_1 (дата обращения : 02.02.2023). – Режим доступа : открытый.
6. Брызгалов, И. П. Школа пения для баритона и баса : 1 и 2 курсы музыкального училища / И. П. Брызгалов. – Ташкент : Издательство литературы и искусства, 1987. – 143 [1] с.
7. Будаева, Т. Б. Исследование характеристик вокального звука китайского традиционного театра с помощью компьютерного анализа // Т. Б. Будаева // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 1. – С. 52–58.
8. Будаева, Т. Б. Современные реалии китайского традиционного театра

- сицью / Т. Б. Будаева // Вестник музыкальной науки. – 2016. – № 1. – С. 21–29.
9. Будаева, Т. Б. Истоки пекинской оперы: музыкальная драма куньцью. [Электронный ресурс] // Вестник культурологии. – 2016. – № 3 (78). – URL: [https://cyberleninka.ru/article/n/istoki-pekinskoy-opery-muzykalnaya-drama -kuntsyuy/viewer](https://cyberleninka.ru/article/n/istoki-pekinskoy-opery-muzykalnaya-drama-kuntsyuy/viewer). (дата обращения: 07.07.2025).
 10. Быховский, К. Б. Музыка в современных социальных дискурсах: принципы и основные векторы культурологического анализа : автореферат диссертации ... кандидата культурологии : 24.00.01 / Быховский Кирилл Борисович ; Московский педагогический государственный университет. – Москва, 2004. – 23 с.
 11. Ван, Жоци. Китайская вокальная музыка : специфика развития, национальные традиции и эстетические характеристики / Ван Жоци // Университетский научный журнал. – 2023. – № 72. – С. 89–93.
 12. Ван, Кэсинь. Современный европейский оперный репертуар в музыкально-театральной культуре Китая / Ван Кэсинь // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2022. – № 1. – С. 114–119. – (Серия 2 : Филология и искусствоведение).
 13. Ван, Синцяо Цзиньюй. Поющий оперу в родном городе «Короля оперы», прекрасный голос Китая великолепен! / Ван Синцяо Цзиньюй // Sina : международные новости. – URL: <http://news.sina.com.cn/w/2017-08-19/doc-ifykscqaw0112568.shtml> (дата обращения : 03.11.2022). – Режим доступа : открытый.
 14. Ван, Хаобо. Китайские баритоны Вэнь Кэчжэн, Ли Синьчан, Ляо Чанюн и развитие национальной оперы / Ван Хаобо // Университетский научный журнал. – 2021. – № 64. – С. 118–125. – (Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение).
 15. Ван, Хаобо. Китайский баритон: художественная практика и стиль пения Вэнь Кэчжэна / Ван Хаобо // Университетский научный

- журнал. – 2022. – № 67. – С. 89–94. – (Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение).
16. Ван, Хаобо. Романс «Я живу у истоков реки Янцзы» в интерпретации китайского баритона Ляо Чаньёна / Ван Хаобо, Г. В. Абдуллина // Университетский научный журнал. – 2021. – № 60. – С. 18–25. – (Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение).
 17. Ван, Хаобо. Современная китайская вокальная музыка и статус баритона/ Ван Хаобо // Искусство и образование. – 2024. – № 2. – С. 117–123.
 18. Ван, Хаобо. Характерные особенности романса Цин Чжу «Великая река течет на Восток» / Ван Хаобо//Музыкальная культура глазами молодых ученых Сб. трудов. – СПб.: Астерион. – 2021. – Вып. 16. – С. 193–199.
 19. Ван, Хаобо. Голос баритон: некоторые проблемы обучения в Китае /Ван Хаобо //Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации. IV Международная научно-практическая конференция. – Таганрог. – 2021. – С. 186–191.
 20. Васильченко, Е. В. Модель мира в звучании китайской цитры цинь / Е. В. Васильченко // Вестник Российского университета дружбы народов. – 2013. – № 1. – С. 9–34.
 21. Вэнь Кэчжэн : [биография] // Китайская википедия. – URL : <https://www.chinawiki.net/thread/72/2549> (дата обращения : 05.02.2023). – Режим доступа : открытый.
 22. Гильбурд, Г. И. Исполнительское искусство – сфера проявления художественной идеи / Г. И. Гильдбурд. – Томск : Издательство Томского университета, 1984. – 197 с.
 23. Гозенпуд, А. А. Русский советский оперный театр, (1917–1941) : Очерк истории / Ленинградский государственный институт театра,

- музыки и кинематографии. – Ленинград : Музгиз, 1963. – 440 с.
24. Гордеева, Т. Ю. Бельканто и фольклорно-этнические способы вокального звукоизвлечения / Т. Ю. Гордеева // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2011. – № 2. – С. 20–24.
 25. Грубер, Р. И. История музыкальной культуры. Т. 1. Ч. 1. С древнейших времен до конца XVI века / Р. И. Грубер ; Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки ; Ленинградская ордена Ленина государственная консерватория. Кафедра всеобщей истории музыки. – Москва ; Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1941. – 593, [3] с.
 26. Дин, Жун. Китайский театр конца XX– начала XXI века и опера Тань Дуня «Чай: зеркало души» [Текст] / Жун Дин // Музыкознание: Искусство. Культура. Образование. – 2021. – С. 380-385.
 27. Дин, Жун. Традиции китайского музыкального театра куньцзюй в опере «Пионовая беседка» Тань Дуня [Текст] / Жун Дин // Проблемы музыкальной науки. – 2022. – № 3. – С. 137-145.
 28. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Дмитриев. – Москва : Музыка, 2012. – 366, [1] с.
 29. Дмитриев, Л. Б. Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве : Диалоги о технике пения. – Москва : [б. и.], 2002. – 183 с.
 30. Ду, Сы Вэй. Влияние европейских традиций на развитие вокальной школы в Китае / Ду Сы Вэй // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 2. – С. 232–234.
 31. Ду, Хуэйцю. Классификация учебных заведений по подготовке вокалистов в современном Китае / Ду Хуэйцю, Г. П. Овсянкина // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2019. – № 194. – С. 208–215.

32. Емельянов, В. В. Развитие голоса : координация и тренинг / В. В. Емельянов. – Изд. 6-е, стер. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань : Планета музыки, 2010. – 191 с.
33. Жданов, В. Ф. Артист музыкального театра : принципы формирования вокально-сценического мастерства : автореферат диссертации ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Жданов Владимир Фомич ; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 1996. – 41 с.
34. Жуань, Юн Чень. Вокальное искусство Пекинской оперы / Жуань Юн Чень // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2012. – № 3. – С. 170–179. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/vokalnoe-iskusstvo-pekinskoj-opery> (дата обращения : 08.01.2024). – Режим доступа : открытый
35. Жуань, Юнчэнь. Пекинская опера как синтетическое сценическое действие : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.01 / Жуань Юнчэнь ; [Место защиты : Российский университет театрального искусства (ГИТИС)]. – Москва, 2013. – 27 с.
36. Казарновская, Л. Ю. Постановка голоса в академической манере пения в технике бельканто / Л. Ю. Казарновская // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2020. – № 1(66). – С.108–115.
37. Кизин, М. М. Русская школа пения как феномен национальной музыкальной культуры : диссертация ... доктора искусствоведения : 24.00.01 / Кизин Михаил Михайлович ; [Место защиты : Краснодарский государственный институт культуры]. – Москва, 2020. – 351 с.
38. Клименко, В. В. Вокальный звук как сложная самостоятельная система / В. В. Клименко, Е. А. Приходовская // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2023. – № 52. – С. 196–205.

39. Клименко, В. В. Эмотивный процесс как подтекстовый слой вокального произведения: исполнительский аспект : диссертация ... кандидата искусствоведения : 5.10.3 / Клименко Вячеслав Валерьевич ; Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2023. – 226 с.
40. Кочнева, И. С. Вокальный словарь / И. Кочнева, А. Яковлева. – Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1986. – 68, [2] с.
41. Кравченко, А. М. Секреты бельканто : книга для начинающих певцов / А. Кравченко. – Москва : АО «СофтЭрго», 1993. – 151, [1] с.
42. Ламперти, Ф. Искусство пения (L'arte del canto) по классическим преданиям : технические правила и советы ученикам и артистам : [учебное пособие] / Ф. Ламперти. – [2-е изд., испр.]. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань [и др.], 2009. – 192 с.
43. Лао-Цзы. Книга об истине и силе / Лао-Цзы ; в переводе и с комментариями Б. Виноградского. – Москва : Эксмо, 2014. – 480 с.
44. Лаури-Вольпи, Д. Вокальные параллели / Джакомо Лаури-Вольпи ; перевод с итальянского Ю. Н. Ильина. – Ленинград : Музыка, 1972. – 303 с.
45. Ле, Лю. Опера «Первый император» Тан Дуна в контексте взаимодействия западных и восточных музыкальных традиций / Лю Ле // *European Journal of Arts*. – 2021. – № 1. – С. 85-90.
46. Ли, Мин. Тенденции развития китайского национального вокального искусства / Ли Мин // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия : Материалы X Международной научно-практической конференции, Казань, 22 октября 2021 года / под редакцией Г. И. Батыршиной. – Казань : Казанский (Приволжский) федеральный университет, 2021. – С. 373–376.
47. Ли, Эрюн. Распространение и влияние бельканто в китайской

- вокальной музыке XX века / Ли Эрюн // Этносоциум и межнациональная культура. – 2019. – № 2. – С. 99–105.
48. Ли, Юе. Историографический очерк развития общего музыкального образования в Китае с древнейших времен до рубежа XIX–XX веков / Ли Юе // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 40. – С. 215–225.
49. Ли, Ясюнь. Вокальный цикл «Пять стихов Ли Цинчжао» современного китайского композитора Ван Цзяньчжона: поэтический смысл и музыкальное воплощение / Ли Ясюнь, Самсонова Т. П. // Colloquium-journal. – 2019. – № 17, ч. 7. – С. 38–43.
50. Ли, Ясюнь. Особенности вокальной музыки в творчестве современных китайских композиторов и исполнителей / Ли Ясюнь // Студент — Исследователь — Учитель : материалы XXI Межвузовской студенческой научной конференции «Студент — Исследователь — Учитель», Санкт-Петербург, 1–15 апреля 2019 года / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена ; редколлегия : Н. А. Бочарова, Н. И. Верба, Т. С. Вологова [и др.]. – Санкт-Петербург : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2023. – С. 248–254.
51. Ло Синьцзе. «Буддийский пассион» Тань Дуня // Проблемы музыкальной науки. – 2022. – № 2. – С. 52–63.
52. Ло Синьцзе. Принципы отражения китайской национальной культуры в творчестве Тань Дуня // Музыковедение. – 2022. – № 3. – С. 38–43.
53. Лю, Баося. В. Г. Шушлин и вокальное образование в Китае /Баося Лю: материалы XIX Международной научно-практической конференции «Управление в социальной и экономической системе» (Минск, 18 мая 2010 г.). – Минск, 2010. – С. 381–382. (дата обращения: 25.02.2023).

54. Лю, Инчэнь. Влияние культурно-образовательных каналов на развитие китайского вокального искусства в XX в. / Лю Инчэнь // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10, № 4. – С. 204–214.
55. Лю, Цзинь. Оперная культура современного Китая: проблема подготовки исполнительских кадров : автореферат диссертации ... кандидата педагогических наук : 13.00.02 / Лю Цзинь ; [Место защиты : Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2010. – 23 с.
56. Люй, Цзяин. О классификации китайской национальной вокальной музыки / Люй Цзяин, О. Б. Никитенко // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2019. – № 1. – С. 60–63.
57. Люй, Цзяин. Техника пения в вокальных традициях китайской музыкальной культуры / Люй Цзяин // Манускрипт. – 2019. – Т. 12, вып. 11. – С. 278–282.
58. Люй, Цзяин. Новая вокальная практика Китая в XX–XXI столетиях и ее эстетические основания / Люй Цзяин // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2021. – № 3 (61). – С. 55–60.
59. Люй, Цзяин. Китайское *bel canto* в контексте формирования национальной вокальной школы. Диссертация...кандидата искусствоведения : 5.10.3 /Люй Цзяин ; [Место защиты : Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки], Санкт-Петербург, 2024. – 181с.
60. Ма, Кэмин. Аспекты педагогической работы с баритонами в процессе обучения академическому вокалу / Ма Кэмин, Цюй Чао // Искусство и образование. – 2024. – № 1. – С. 253–257.
61. Менабени, А. Г. Методика обучения сольному пению / А. Г. Менабени. – Москва : Просвещение, 1987. – 95 с.

62. Мозгот, С. А. Амплуа персонажей в пекинской опере и формы их репрезентации / С. А. Мозгот, Ян Ли // Культурная жизнь Юга России. – 2021. – № 1. – С. 21–27.
63. Морозов, В. П. Восприятие эмоционального контекста голоса, как один из критериев профотбора актеров / В. П. Морозов, Б. Л. Муравьев // Теория и практика сценической речи : сборник научных трудов / Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова. – Ленинград : ЛГИТМИК, 1985. – С. 52–61.
64. Морозов, В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники : [учебно-методологическое издание для вокалистов] / В. П. Морозов. – Москва : [б. и.], 2002. – 494 с.
65. Морозов, В. П. Исследование типологических особенностей тембра голоса басов, баритонов и теноров при помощи спектрального интегратора / В. П. Морозов, Н. Ф. Лебедева // Труды Ленинградского научно-исследовательского института по болезням уха, горла, носа и речи. Т. 19. Расстройство слуха и речи / редакторы : Крылов Б. С., Белкина Н. П. [и др.]. – Москва : [б. и.], 1974. – С. 68–76.
66. Музыкальная эстетика стран Востока / общая редакция и вступительная статья В. П. Шестакова. – [Москва] : Музыка, 1967. – 414 с. – (Памятники музейно-эстетической мысли).
67. Никитенко, О. Б. Пекинская опера как жанровая парадигма китайского национального театра / Никитенко О. Б., Сюй Цзянь // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 1. – С. 48–51.
68. Образцова, Е. В. О вокальном искусстве : (по материалам бесед с А. С. Яковлевой и В. П. Морозовым) / Е. В. Образцова // Художественный тип человека / под редакцией В. П. Морозова и А. С. Соколова. – Москва : Московская государственная консерватория

- им. П. И. Чайковского, 1994. – С. 21–31.
69. Орел, Е. В. Италия: мир музыки и бельканто / Е. В. Орел // Концепт: философия, религия, культура. – 2019. – № 1. – С. 193–199.
 70. Орлов, Г. А. Древо музыки / Генрих Орлов ; [предисловие М. Друскина]. – Санкт-Петербург : Советский композитор ; Вашингтон : Санкт-Петербургское отделение, 1992. – 408 с.
 71. Пави, П. Словарь театра / Патрис Пави ; перевод с французского под редакцией К. Разлогова. – Москва : Прогресс, 1991. – 480 с.
Петрунина, М. О. Формирование звуковысотно-ладовой системы народных песен Китая / М. О. Петрунина // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2009. – № 8. – С. 71-78.
 72. Пэн, Чэн. Ладовая система китайской музыки и её претворение в творчестве композиторов XX века: автореф. дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Чэн Пэн [Место защиты : Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки]. – Нижний Новгород, 2011. – 24 с.
 73. Покровский, Б. А. Об оперной режиссуре / Б. А. Покровский. – Москва : [б. и.], 1973. – 305 с.
 74. Покровский, Б. А. Размышления об опере / Б. Покровский ; [предисловие И. Попова] ; редактор-составитель М. Чурова. – Москва : Советский композитор, 1979. – 279 с.
 75. Пучков, С. В. Музыкальные компьютерные технологии как новый инструментарий современного творчества : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.09 / Пучков Станислав Владимирович ; Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. – Санкт-Петербург, 2002. – 26 с.
 76. Пэн, Чэн. Ладовая система китайской музыки и её претворение в творчестве композиторов XX века: автореф. дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Чэн Пэн. – Нижний Новгород, 2011. – 24 с.

77. Ротбаум, Л. Д. Опера и ее сценическое воплощение: Записки режиссера [перевод / вступительная статья Е. Грошевой]. – Москва : Советский композитор, 1980. – 262 с.
78. Румянцев, П. И. Станиславский и опера / П. Румянцев ; [вступительная статья Г. В. Кристи, комментарии О. С. Соболевской]. – Москва : Искусство, 1969. – 493 с. искусств.:
79. Серегина, Н. С. «Глобальная опера» Тань Дуня «Первый Император» и протоязыки мировой культуры // Искусство, дизайн и современное образование: Материалы междунар. научно-практ. конференции. Москва, 22-24 апреля 2015 г. – Москва : Издательский дом «Научная библиотека», 2015.– С. 208-216.
80. Серегина, Н. С. «Первый император». Глобальная мифология оперы Тан Дуна // Газета «Мариинский театр». – 2013. – № 5-6. Окно в Европу. – С. 2-3.
81. Си, Цянцян. Продвижение реформы образования Китая через трудовое воспитание / Си Цянцян // Международный научно-исследовательский журнал. – 2021. – № 9, ч. 33. – С. 63–66.
82. Симонова, Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Симонова Элеонора Рауфовна; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 2006. – 41 с.
83. Синельникова, О. В. «Голос человеческой души и тишина природы» в фортепианном цикле Тан Дуна [Текст] / О. В. Синельникова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2020. – № 3. – С. 17-24.
84. Сисаури, В. И. Церемониальная музыка Китая и Японии : [исследования] / В. И. Сисаури. – Санкт-Петербург : Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2008. – 290 с.

85. Сиз, Вэй. Национально-культурные особенности постановок и репертуара большого театра в Китае / Сиз Вэй // Актуальные вопросы современной науки и образования : сборник статей VI Международной научно-практической конференции, Пенза, 20 ноября 2020 года. В 2 ч. Т. 1. – Пенза : Наука и Просвещение, 2020. – С. 184–186.
86. Сум, Бэр. Китайская народная музыка как фактор воспитания (традиции и современность) / Сум Бэр // Наука. Искусство. Культура. – 2020. – № 1. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskaya-narodnaya-muzyka-kak-faktor-vozpitaniiya-traditsii-i-sovremennost> (дата обращения : 12.05.2022). – Режим доступа : открытый.
87. Сун, Яньин. Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / Сун Яньин; Львовская национальная музыкальная академия. – Львов, 2016. – 183 с.
88. Сун, Яньин. Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / Сун Яньин; Львовская национальная музыкальная академия. – Львов, 2016. – 183 с.
89. Сунь, Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Сунь Лу ; [Место защиты : Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2016. – 30 с.
90. Сы, Ян. Опера Тан Дуна «Марко Поло»: мультипространственное философское и транскультурное музыкальное путешествие / Сы Ян // Трибуна молодого ученого. – 2021. – № 3. – С. 137–145.
91. У Ген-Ир. Формирование музыкальной культуры в Древнем Китае / У Ген-Ир // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2009. – № 89. – С.

- 139–147.
92. У, Цзинь. Определение тенденций совершенствования подготовки оперных исполнителей в Китае / У Цзинь // Научное мнение. – 2021. – № 9. – С. 122–128.
 93. У, Цзинь. Совершенствование вокальной подготовки будущих оперных певцов средствами инновационных творческих проектов в Китае : автореферат диссертации.... кандидата педагогических наук : 5.8.2. / У Цзинь; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2023. – 24 с.
 94. Философия музыки — философия человека: Россия — Китай : материалы Международной научно-практической конференции, Владимир, 6 декабря 2016 года / Владимирский государственный университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых [и др.]; [редакционная коллегия : А. В. Данилова (ответственный редактор) и др.]. – Владимир : Издательство ВлГУ, 2017. – 290 с.
 95. Фучито, С. Искусство пения и вокальная методика Энрико Карузо / С. Фучито, Б. Дж. Бейер ; перевод с немецкого Е. Е. Шведе. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка, 1967. – 78 с.
 96. Хань, Фан. Ритуал и церемониальная музыка в Китае: бронзовые изделия эпох Шан и Чжоу из провинции Хубэй и уникальность китайской культуры / Хань Фан, Ван Цзичао // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/ritual-i-tseremonialnaya-muzyka-v-kitae-bronzovye-izdeliya-epoch-shan-i-chzhou-iz-provintsii-hubey-i-unikalnost-kitayskoj-kultury> (дата обращения : 12.02.2023). – Режим доступа : открытый.
 97. Хоффманн, А. Е. Феномен бельканто первой половины XIX века:

- композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Хоффманн Анна Евгеньевна ; [Место защиты : Российская академия музыки им. Гнесиных]. – Москва, 2008. – 225 с.
98. Хуан, Сяньюй. Становление системы музыкального эстрадно-джазового образования в современном Китае : автореферат диссертации ... кандидата педагогических наук : 13.00.02 / Хуан Сяньюй ; Санкт-Петербургский государственный институт культуры. – Санкт-Петербург, 2015. – 19 с.
99. Хуан, Яхуэй. Музыка традиционного хэнаньского театра Китая: жанрово-стилевые и композиционно-драматургические особенности : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Хуан Яхуэй ; Белорусская государственная академия музыки. – Минск, 2019. – 26 с.
100. Цуй, Сян, Пэн, Чэн. Введение в китайскую традиционную теорию музыки [Текст] / Сян Цуй, Чэн Пэн // Музыка. Искусство, наука, практика. – 2015. – № 2. – С. 39-45.
101. Цянь, Сюй. Отличие китайского национального пения от русской и итальянской вокальной школы / Цянь Сюй // Современное педагогическое образование. – 2018. – № 2. – С. 55–58.
102. Чан, Лиин. Народная песня как феномен китайской музыкальной культуры : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Чан Лиин ; [Место защиты : Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2007. – 22 с.
103. Чан, Чэн. Особенности партии баритона в китайской современной национальной опере / Чан Чэн // Музыка и время. – 2022. – № 4. – С. 35–41.
104. Чжан, Личжэнь. Современная китайская опера: история и

- перспективы развития : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения / Чжан Личжэнь ; [Место защиты : Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова]. – Санкт-Петербург, 2010. – 23 с.
105. Чжан, Цяньвэй. Китайская вокальная музыка XX века в контексте национальных традиций / Чжан Цяньвэй // Университетский научный журнал. – 2019. – № 49. – С. 154–159.
106. Чжан, Чжитан. Особенности современной китайской вокальной музыки / Чжан Чжитан // Современная школа России. Вопросы модернизации. – 2022. – № 5, т. 1. – С. 162–165.
107. Чжан, Чжитан. Пути развития современной китайской вокальной музыки через видение композитора Цзинь Сян / Чжан Чжитан // Научные известия. – 2022. – № 27. – С. 123–127.
108. Чжао, Мэн. Освоение основ европейской вокальной школы в процессе подготовки оперных исполнителей Китая : диссертация ... кандидата педагогических наук : 5.8.2 / Чжао Мэн ; [Место : Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2023. – 151 с.
109. Чэнь, Ин. Китайская опера XX – начала XXI века к проблеме освоения европейского опыта : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Чэнь Ин ; [Место защиты : Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2015. – 26 с.
110. Чэнь, Юй. Потенциал китайской народной музыки в формировании вокальных умений обучающихся / Чэнь Юй, О. Н. Григорьева // Актуальные проблемы искусства: история, теория, методика : материалы V Международной научно-практической конференции, Минск, 11 ноября 2020 года / редколлегия : К. О. Успенский (ответственный редактор) [и др.] ; Белорусский

- государственный педагогический университет. – Минск, 2020. – С. 511–514.
111. Шабордин, И.В., Юй Хунсюань Выдающийся баритон, профессор Ляо Чаньен – представитель китайской вокально-педагогической школы//Искусствоведение. International Journal of Humanities and Natural Sciences, vol. 12-2 (99),2024. С. 77-90.
 112. Шапошников, С. Н. Вокальные откровения: Мастер-класс / Сергей Шапошников. – Санкт-Петербург : Композитор, 2013. – 125 с.
 113. Шидфар, Б. Я. Театр и культура стран Азии / Б. Я. Шидфар // Культура народов Востока. – 1985. – № 3. – С. 116–122. – (Культуры. Диалог народов мира).
 114. Шули, Цао. Проявление стилистических черт в китайской камерно-вокальной музыке конца XX в. / Шули Цао // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2010. – № 1. – С. 74–79.
 115. Юй, Ясянь. Виды пения в Китае: история и современность вокальной культуры//Сервис plus. 2024. Т.18. № 2. С. 103–116. <https://cyberleninka.ru/article/n/vidy-peniya-v-kitae-istoriya-i-sovremennost-vokalnyy-kultury/viewer> (дата обращения : 12.02.2023). – Режим доступа : открытый.
 116. Юнусова, В. Н., Дин Ж. Современная китайская опера (конца XX-начала XXI веков) и «Первый император» Тань Дуня / В. Н. Юнусова // Журнал Общества теории музыки. – 2021. – № 1. – С. 23-34.
 117. Юссон, Р. Певческий голос : Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Рауль Юссон. – Москва : Музыка, 1974. – 261 с.
 118. Юшманов, В. И. Певческий инструмент и вокальная техника оперных певцов : диссертация ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Юшманов Виктор Иванович ; Российский институт истории искусств.

– Санкт-Петербург, 2004. – 262 с.

119. Яковенко, С. Б. Исполнительское искусство П. Г. Лисициана : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Яковенко Сергей Борисович ; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 1995. – 203 с.
120. Ян, Бо. Динамика развития профессионального сольного пения в Китае: образование, педагогические и исполнительские принципы : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ян Бо; Нижегородская гос. 156 консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2016. – 25 с.
121. Ян, Сяо Дун. Исполнительские особенности камерно-вокальных произведений современных китайских композиторов / Ян Сяо Дун // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9, № 3. – С. 132–137.
122. Ян, Цзунбао. Вокальная музыка современных композиторов Китая в зеркале истории и культуры: XX век : диссертация ... кандидата искусствоведения : 5.10.3 / Ян Цзунбао ; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2023. – 235 с.
123. Яо, Вэй. Особенности профессионального вокального образования в Древнем Китае / Яо Вэй // Дискуссия : журнал научных публикаций. – 2012. – № 3. – С. 150–154.
124. Яо, Вэй. Развитие профессионального вокального образования в Китае в период 1949–2000 гг. / Яо Вэй // В мире научных открытий : материалы XIII Международной научно-практической конференции, Таганрог, 25 сентября 2014 года / научный редактор И. А. Рудакова. – Москва : Издательство «Спутник+», 2014. – С. 110–113.
125. Ярославцева, Л. К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII–XX веков / Л. К. Ярославцева. – Москва : Золотое Руно, 2004. – 200 с.

126. A Comparative Study of Sino-Russian Curriculum Development Mode for Vocal Music Art in Normal Colleges and Universities / CAO S.L. // Journal of Zhengzhou Normal Education. – 2018. – № 43 (16). – P. 4495–4502.
127. Bell, Yu. “Model Opera as Model: From Shajiabang to Sagabong” / Bell Yung // Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People’s Republic of China, 1949–1979 / edited by Bonnie S. McDougall and Paul Clark. – Berkeley : University of California Press, 1984. – P. 144–164.
128. Chinese baritone Zheng Zhou // Peoplepill.com. – URL : <https://peoplepill.com/i/zheng-zhou> (Accessed : 10 December 2023).
129. Cuij, Y. Exploration of "Internet+" Vocal Music Education in Colleges and Universities / Cuij Y., Wang H. J. // Heilongjiang Researches on Higher Education. – 2019. – № 5 (4). – P. 472–476.
130. Diversified Development of National Vocal Music Teaching in Colleges and Universities / Long F., Yue C. O., et al. // The Journal of Shandong Agriculture and Engineering University. – 2019. – № 6 (3). – P. 1405–1413.
131. Feng, D. Thinking of Chinese music academies to promote the development of national vocal music / D. Feng // History issues. – 2023. – № 2–2. – P. 218–225.
132. Gu, X. “When We Were Yang” / Gu Xiong // Art in Turmoil: The Chinese Cultural Revolution, 1966–76 / edited by Richard King. – Hong Kong : Hong Kong University Press, 2010. – P. 114–115.
133. Hon-Lun, Ya. “From Global Modernity to Global Identity: The Transculturation of the Shanghai Municipal Orchestra” (paper presented at the Annual Meeting of the American Musicological Society / Society of Ethnomusicology / Society for Music Theory, New Orleans, November 2012) / Hon-Lun Yang // A Lost World’s Bass-baritone: Shenyang. – URL :

- <https://delosmusic.com/introducing-shenyang> (Accessed : 10 December 2023).
134. Jianan Huang, Baritone // Mia Artists Management. – URL : <https://www.miaartists.com/wp-content/uploads/2019/10/Jianan-Huang-Baritone.pdf> (Accessed 10 December 2023).
 135. Jiang, Q. 'On the Revolution in Peking Opera. Speech in July 1964 at Forum of Theatrical Workers Participating in the Festival of Peking Operas on Contemporary Themes' / Jiang Qing // Chinese Literature. – 1967. – № 8. – P. 119–120.
 136. Kozinn, A. Review: Met Opera; Chinese Baritone's Debut / Allan Kozinn // The New York Times Archives. – 1990. – December 18. – P. 20. – URL : <https://www.nytimes.com/1990/12/18/arts/review-met-opera-chinese-baritone-s-debut.html> (Accessed : 10 December 2023).
 137. Li, S. A Probe into the Integration of Traditional Music Culture in Vocal Music Teaching in Colleges and Universities / Li S. // Region. Educational Research and Reviews. – 2021. – № 3 (2). – P. 65.
 138. Liang, X. "Generation of Initiation, Generation of Transformation, and Generation of Quandary: Young Composers' Creation, Predicament, and Ambivalence" / Liang Xi // People's Music. – 1986. – № 6. – P. 6–8.
 139. Liu, B. Analysis of Problems in Vocal Music Singing and Performance Teaching in China's Colleges and Universities and the Corresponding Countermeasures / Liu B. // Clausius Scientific Press. – 2021. – № 2 (23). – P. 3295–3303.
 140. Mason, M. S. Chinese Baritone in the Spotlight Yalun Zhang has made the transition from a Beijing conservatory to American opera stages / M. S. Mason // The Christian Science Monitor. – 1993. – February 17. – URL : <https://www.csmonitor.com/1993/0217/17141.html> (Accessed : 10 December 2023).
 141. Melvin, Sh. East Is East, and West Is West, but the Twain Are Now

- Meeting in Opera / by Sheila Melvin // The New York Times. – 2010. – December 31. – URL : <https://www.nytimes.com/2011/01/01/arts/music/01opera.html> (Accessed : 11 November 2022).
142. Practice Approach of the Course Development of Vocal Music in the Application-oriented Colleges and Universities / Jiay U., Liu H., et al. // Journal of Changsha University. – 2019. – № 7 (11). – P. 50–227.
143. Shenyang : bass-baritone BBT : Award Winner 2008 // Borletti-Buitoni Trust. – URL : <https://www.bbtrust.com/artist/shenyang/biography/> (Retrieved : 27 July 2011).
144. Tommasini, A. Composer as Celebrity, Musician as Martial Artist / Tommasini // The New York Times. – 2008. – April 4. – URL : <https://www.nytimes.com/2008/04/11/arts/music/11nyph.html> (Accessed : 11 November 2019).
145. Tommasini, A. Shenyang / Tommasini // The New York Times. – 2009. – March 19. – (Classical Music / Opera Listings). – URL : <https://www.nytimes.com/2009/03/20/arts/music/20Classical.html?searchResultPosition=9> (Retrieved : 27 July 2011).
146. Wang, B. The Sublime Figure of History Aesthetics and Politics / Wang Ban // Twentieth Century China. – Stanford : CA : Stanford University Press, 1998. – P. 194–228.
147. Wang, L. On the Development Situation and Effective Strategies of Vocal Music Teaching in Colleges and Universities / Wang L. // The Guide of Science & Education. – 2019. – № 26 (5). – P. 244–251.
148. Wang, X. Discussion on the Pluralistic Development of National Vocal Music Teaching in Colleges and Universities / Wang X. // DEStech Transactions on Environment Energy and Earth Science. – 2019. – № 24 (3). – P. 271–275.
149. Yan, Wu. Exploration on Teaching Reform of Vocal Music in Music

- Education Major in Colleges and Universities / Yan Wue // DEStech Transactions on Computer Science and Engineering. – 2019. – № 49 (1). – P. 21–31.
150. Yawen, L. “Making Politics Serve Music: Yu Huiyong, Composer and Minister of Culture” / Yawen Ludden // TDR: The Drama Review. – 2012. – Vol. 56, № 2. – P. 152–68.
 151. Yunpeng, W. Laopera / Yunpeng Wang. – URL : <https://www.laopera.org/about-us/artists-2/cast-members/yunpeng-wang> (Accessed : 10 December 2023).
 152. Zhang, R. Chinese baritone brings music to life China / Zhang Ruinan // Daily USA. – URL : https://www.chinadaily.com.cn/kindle/2017-09/29/content_32642582.htm (Accessed : 10 December 2023).
 153. Zhang, Y. Study on the Application of Pronunciation Training in Vocal Music Teaching in Colleges and Universities / Zhang Y., Xing J. // Educational Sciences: Theory and Practice. – 2018. – № 18 (5). – P. 1262–1266.
 154. Zhou, N. A. Study on the Teaching of Vocal Music in Colleges and Universities from the Perspective of Aesthetic Education / Zhou N. A. // Clausius Scientific Press. – 2021. – № 5 (3). – P. 727–731.
 155. Бай, Хуа. Анализ роли баритона в китайской национальной опере / Бай Хуа // Гуманитарное искусство. – 2014. – Т. 616, № 2. – С. 219–220. 白桦。男中音在中国民族戏曲中的作用分析 / 白桦 // 人道主义艺术。 – 2014 年。 – 第 616 卷, 第 2 号。 – 第 219–220 页。
 156. Бо, Ван. Стиль пения и анализ арии «Песнь теней» короля Гуцзяня в опере «Си Ши» : магистерская диссертация / Бо Ван. – Сиань : Северо-Западный педагогический университет, 2017. – 243 с. 王博。《西施》中王建王咏叹调《影之歌》的演唱风格与分析 / 王博。 – 西北师范大学论文, 2017 年。 – 243 页。
 157. Бо, Яцзэ. Необходимость изучения метода преподавания К. Орфа

- при подготовке профессиональных музыкальных кадров в педагогических вузах / Бо Яцзэ // Вестник педагогического университета г. Ланьчжоу. – 2013. – № 2. – С. 23–27. 包亚杰。卡尔奥尔夫在教学大学专业音乐人才培养中的教学方法研究的必要性 / 包亚杰 // 兰州师范大学学报。 – 2013 年。 – 2 号。 – 第 23–27 页。
158. Ван, Липин. Краткий анализ современного наследия и распространения китайской национальной вокальной музыки / Ван Липин // Журнал Института национальностей провинции Хубэй. – 2008. – № 1. – 35–37. 汪丽萍。浅析中国民族声乐的现代传承与传播 / 汪丽萍 // 湖北民族学院学报年。 – 2008 年。 – 第 1 期。 – 35–37 页。
159. Ван, Мин. Объем понятия национальной вокальной музыки и вопросы ее стилистики / Ван Мин // Журнал Нанкинской академии искусств : (издание для музыки и перформанса). – 2017. – № 5. – С. 15–17. 王明。民族声乐概念的范围及其文体学问题 / 王明 // 南京艺术学院学报: 音乐与表演出版。 – 2017 年。 – 第 5 期。 – 15–17 页。
160. Ван, Хуэй. Глубокое размышление об исполнительском искусстве оперы, начиная с опер «Возвращение», «Цаньюань» и «Цан Хай» / Ван Хуэй // Журнал Шэньянского университета : естественные науки. – 2008. – № 20. – С. 5–6. 王辉。对戏曲表演艺术的深刻反思歌剧《归来》、《沧原》、《沧海》开始 / 王辉 // 沈阳大学学报: 自然科学刊物。 – 2008 年。 – 第 15 期。 – 第 5–6 页。
161. Ван, Цзе. Анализ певческого стиля Ляо Чаньена / Ван Цзе // Время молодежи. – 2015. – № 15. – С. 56–62. 王杰。廖昌永演唱的艺术风格探析 / 王杰 // 青春岁月。 – 2015 年。 – 第 15 期。 – 第 56–62 页。
162. Ван, Чжэньфань. Восхождение на крыльях китайского оперного искусства: художественные достижения «Цаньюаня» / Ван Чжэньфань // Желтый колокольчик. – 2000. – № 10. – С. 3–5. 王振凡。登上中国戏

- 曲艺术的翅膀：《苍源》的艺术成就 / 王振范 // 黄钟。 – 2000 年。 – 10 号。 – 第 3–5 页。
163. Ван, Юй. Краткая история развития современного оперного искусства Китая / Ван Юй // Большая сцена. – 2010. – № 3. – С. 29–32. 王宇。中国现代戏曲艺术发展简史 / 王宇 // 大舞台。 – 2010 年。 – 第 3 期。 – 第 29–32 页。
164. Вен, Бин. Оперный фестиваль NSRA–2013. Точка зрения : «Оригинальная китайская опера удивляет мир» / Вен Бин // Ежегодник искусства Китая / под редакцией Вэньчжан Вана. – Пекин : Издательство «Культура и искусство», 2013. – С. 380. 王兵。《2013 年全国戏曲节--观点--中国原创戏曲惊喜世界》 / 王兵 // 载于《中国艺术年鉴》 / 王文章主编。 – 北京：文化艺术出版社，2013 年。 – 第 380 页。
165. Ву, Джунда. Вступление в традиционную оперную музыку / Ву Джунда. – Пекин : Культура и искусство, 1999. – 69 с. 吴俊达。进入传统歌剧音乐 / 吴俊达。 – 北京：文化与艺术, 1999 年。 – 69 页。
166. Ву, Пейвен. Размышления о трех методах пения / Ву Пейвен // Музыкальное образование. – 1999. – № 4. – С. 58–61. 吴培文。关于三种唱法的思考 / 吴培文 // 音乐研究。 – 1999 年。 – 第 4 期。 – 58–61 页。
167. Гао, Чанг. Краткое обсуждение трех певческих методов вокального пения / Гао Чанг // Голос Желтой реки. – 2008. – № 2. – С. 76–77. 高畅。浅谈声乐演唱的三种唱法 / 高畅 // 黄河之声。 – 2008 年。 – 第 2 期。 – 76–77 页。
168. Го, Кэцзянь. Культурные особенности традиционной вокальной музыки и ее значение сегодня / Го Кэцзянь // Музыкальные исследования. – 2004. – № 4. – С. 34–37. 郭克健。传统声乐的文化特征

- 及其当代意义 / 郭克健 // 音乐研究。 – 2004 年。 – 第 4 期。 – 34–37 页。
169. Го, Цзяньминь. Теоретическая интерпретация оперного искусства певца Ян Хунцзи / Го Цзяньминь, Го Цяньян // Современная музыка. – 2018. – № 1. – С. 1–6. 郭建民。歌唱家杨洪基歌剧表演艺术的理论阐释 / 郭建民, 郭益阳_ // 当代音乐。 – 2018 年。 – 第 1 期。 – 第 1–6 页。
170. Го, Цзяньминь. Вокальная культура / Го Цзяньминь. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2007. – 115 с. 郭建民. 声乐文化学 / 郭建民. – 上海: 上海音乐出版社, 2007 年. – 115 页。
171. Гоу, Чен. О вокальном исполнительском искусстве / Гоу Чен // Журнал Байингуоленского профессионально-технического колледжа. – 2010. – № 8. – С. 15–18. 郭晨。关于声乐表演艺术 / 郭晨 // 巴因瓦尔职业学院学报。 – 2010 年。 – 第 8 期。 – 第 15–18 页。
172. Гуань, Цзинь. История западного вокального искусства / Гуань Цзинь. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 2005. – 150 с. 管谨义。西方声乐艺术史 / 管谨义。 – 北京: 人民音乐出版社, 2005 年。 – 150 页。
173. Донг, Даха. Опера «Си Ши»: китайские истории, рассказанные через оперу / Донг Даха // China Arts Newspaper. – 2009. – 6 ноября. – URL : http://www.cflac.org.cn/ysb/2009-11/06/content_18156412.htm (дата обращения : 4.10.2021). – Режим доступа : открытый. 董大哈。戏曲《西施》: 通过戏曲讲述的中国故事 / 董大哈 // 中国艺术报。 – 2009 年 – 11 月 6 日。 – 网址 : http://www.cflac.org.cn/ysb/2009-11/06/content_18156412.htm (访问日期 : 4.10.2021)。 – 访问模式 : 打开。
174. Донг, Бин. Обзор и размышления о развитии Китайской национальной оперы / Донг Бин // Журнал Нанкинского университета

- искусств : (издание для музыки и перформанса). – 2003. – № 4. – С. 23–24. 董兵。对中国民族歌剧发展的回顾及思考 / 董兵 // 南京艺术学院学报 : (音乐及表演版)。– 2003 年。– 4 号。– 第 23–24 页。
175. Дэн, Яньжуй. Развитие и влияние китайских художественных песен / Дэн Яньжуй // Северная музыка. – 2014. – № 7. – С. 7–8. 邓彦睿。论中国艺术歌曲的发展历程及其影响 / 邓彦睿 // 北方音乐。– 2014 年。– 第 7 期。– 7–8 页。
176. Ли, Вэньхао. Исследование певческого искусства Ляо Чаньена, певца-баритона / Ли Вэньхао // Журнал Хэбэйского педагогического университета. – 2023. – № 4. – С. 53–58. 李文浩。男中音廖昌永的歌唱艺术研究 / 李文浩 // 河北师范大学学报。– 2023 年。– 4 号。– 第 53–58 页。
177. Ли, Минси. Художественная ценность китайских опер в XXI веке: Мулан Шипиан и Си Ши как примеры / Ли Минси // Musical Works. – 2014. – № 5. – С. 27–35. 李明熙。《21 世纪中国戏曲的艺术导向价值: 木兰石边与西施为例》, 载于文学创作 / 李明熙 // 音乐作品。– 2014 年。– 年 5 月。– 第 27–35 页。
178. Ли, Сяоэр. Искусство национального вокального пения / Ли Сяоэр. – Чанша : Хунаньское издательство литературы и искусства, 2001. – 403 с. 李晓爱。民族声乐演唱艺术 / 李晓爱。– 长沙: 湖南文艺出版社, 2001 年。– 403 页。
179. Ли, Цзяосюй. Анализ художественных образов и художественных ценностей главных героев оперы «Сирота из Чжао» : магистерская диссертация / Ли Цзяосюй. – Кайфэн : Хэнаньский университет, 2014. – 159 с. 李晓旭。歌剧《赵的孤儿》中主要人物的艺术形象和艺术价值分析 / 李晓旭。– 硕士: 河南大学论文, 2014 年。– 159 页。
180. Ли, Цюаньминь. Национальные и современные черты в музыке /

- Ли Цюаньминь // Жэньминь иньюэ. – 1980. – № 4. – С. 27–35. 李全民。
音乐的民族性和现代性 / 李全民 // 人民音乐。 – 1980 年。 – 第 4 期。 –
第 27–35 页。
181. Ли, Цзиньси. Шэнь Сян и искусство вокальной педагогики / Ли
Цзиньси. – Пекин : Издательство телерадиовещания Китая, 2017. – 78 с.
李锦熙。 沈湘与声乐教学艺术 / 李锦熙。 – 北京: 中国广播影视出版
社, 2017 年。 – 78 页。
182. Ли, Юйлин. Исследование новой национальной оперы «Баллада
о канале» для изучения, преемственности и инноваций / Ли Юйлин. –
Ухань : Центральный китайский педагогический университет, 2015. –
152 с. 李昱林。 对民族新歌剧<运河谣>的借鉴、 传承与创新/ 李昱林。
– 武汉: 华中师范大学, 2015 年。 – 152 页。
183. Ли, Юбо. Методика преподавания и исследование баритона / Ли
Юбо // Преподавание вокальной музыки : сборник статей. – Шанхай :
Шанхайское музыкальное издательство, 2018. – С. 59–84. 李友波。 男
中音教学与研究的方法 / 李友波// 教学声乐: 文章集。 – 上海: 上海音
乐出版社, 2018 年。 – 第 59–84 页。
184. Ло, Цзин. Размышления о некоторых особенностях социального
музыкального образования / Ло Цзин. – Наньнин : Гэхай, 2010. – 112 с.
罗静。 对社交音乐的一些特点的思考教育 / 罗静。 – 南宁: 歌海,
2010 年。 – 112 页。
185. Лу, Цзя. Опыт исполнения арии «Дождь льет все сильнее и
сильнее» из оперы «Сирота из Чжао» / Лу Цзя // Музыкальное
просвещение. – 2014. – № 12. – С. 14–17. 陆佳。 演出歌剧《赵氏孤
儿》咏叹调《雨越下越大》的经历 / 陆佳// 音乐启蒙。 – 2014 年。 – 12
号。 – 第 14–17 页。
186. Лун, Лицзюань. Влияние теории китайской оперной вокальной

- музыки на развитие китайской национальной вокальной музыки / Лун Лицзюань // Журнал Северо-Западного университета национальностей. – 2011. – № 11. – С. 55–58. 龙丽娟。中国戏曲声乐理论对中国民族声乐发展的影响 / 龙丽娟 // 西北民族大学。 – 2011 年。 – 第 11 期。 – 55–58 页。
187. Лю, Вэйдун. Музыкальное искусство баритона Тонг Тиексиня / Лю Вэйдун // Журнал Хэбэйского педагогического университета. – 2013. – № 3. – С. 43. 刘伟东。男中音佟铁鑫的歌唱艺术 // 河北师范大学。 – 2013 年。 – 第 3 期 43 页。
188. Лю, Го. Исследование стиля пения и характеристик баритона в китайской вокальной музыке / Лю Го // Северная музыка. – 2014. – № 5. – С. 19–24. 刘阔。探索中国声乐唱法中男中音的演唱风格及特点 / 刘阔 // 北方音乐。 – 2014 年。 – 第 5 期。 – 19–24 页。
189. Лю, Ду. Сравнительное исследование голосов сопрано, меццо-сопрано и меццо-сопрано и проблемы, на которые следует обратить внимание при обучении меццо-сопрано / Лю Ду // Музыкальный мир. – 2013. – № 3. – С. 3. 刘笃。女高音、次女高音、女中音声部的对比研究及次女高音训练中应注意的问题 / 刘笃 // 音乐天地。 – 2013 年。 – 第 3 期。 – 第 3 页。
190. Лю, Синь. Исследование музыкальной эстетики оперы «Дикая местность» / Лю Синь. – Наньнин : Издательство Университета Гуанси, 2018. – 49 с. 刘鑫。歌剧《荒野》音乐美学研究 / 刘鑫。 – 南宁：广西大学出版社，2018 年。 – 49 页。
191. Лю, Хуэйцин. О художественных характеристиках и просветительстве вокального пения Ляо Чаньена / Лю Хуэйцин // Голос Желтой реки. – 2016. – № 19. – 45 с. 刘惠青。论廖昌永声乐演唱的艺术特点和启示 / 刘惠青 // 黄河之声。 – 2016 年。 – 第 19 期。 – 45 页。
192. Лю, Чжисюэ. Очарование баритона: Пусть все пьют и пусть все

- веселятся / Лю Чжисюэ // Друзья гуманитарных наук. – 2019. – № 14. – С. 77. 刘志学。男中音的魅力—《让大家痛饮,让大家狂欢》/ 刘志学 // 人文之友。– 2019 年。– 第 14 期。– 77 页。
193. Ляо, Чаньен. Король Сун, идущий вдоль реки Янцзы / Ляо Чаньен // Энциклопедия Байду. – URL : <https://baike.baidu.com/reference/> (дата обращения : 09.07.2022). – Режим доступа : открытый. 廖昌永。宋王走长江 / 廖昌永 // 百度百科。– 网址 : <https://baike.baidu.com/reference/> (访问日期 : 07/09/2022)。– 访问模式 : 打开。
194. Ма, Цзыюй. Поющий мудрец — известный баритон Тонг Тиексинь / Ма Цзыюй // Музыкальный мир. – 2023. – № 9. – С. 6. 马子玉。歌唱的智者-著名男中音歌唱家佟铁鑫 / 马子玉 // 音乐天地。– 2023 年。– 第 9 期。– 第 6 页。
195. Ма, Цяньли. Анализ использования среднего и низкого голоса в национальной вокальной музыке: На примере пения баритоном / Ма Цяньли // Северная музыка. – 2018. – Т. 38, вып. 3. – С. 94–112. 马千里。浅析中低声部在民族声乐中的运用—以男中音声部演唱为例 / 马千里 // 北方音乐。– 2018 年。– 卷. 38, 第 3 期。– 第 94–112 页。
196. Национальный центр исполнительских искусств «Лэй Лэй: я влюбилась в сочинение оперы» в «Историях Национального центра исполнительских искусств и китайских художников». – Пекин : Beijing Daily Newspaper, 2016. – 150 с. 国家表演艺术中心《雷雷：我爱上了作曲歌剧》在国家表演艺术中心和艺术家们的故事中。– 北京：北京日报报业集团，2016 年。– 150 页。
197. Ни, Бинбин. Пение баритона и исследование партии баритона в вокальном хоре / Ни Бинбин // Голос Желтой реки. – 2021. – № 24. – С. 90–92. 倪斌彬。声乐合唱中男中音声部演唱及研究 / 倪斌彬 // 黄河之声。– 2021 年。– 第 24 期。– 第 90–92 页。

198. Пин, Лихуа. Новое понимание китайских произведений Ляо Чаньена / Пин Лихуа // Музыкальная сцена. – 2012. – № 11. – С. 75–76.
平丽华。对廖昌永演唱中国作品的再认识 / 平丽华 // 音乐大舞台。 – 2012 年。 – 第 11 期。 – 75–76 页。
199. Пэн, Цзиньлунь. Исследование проблем баритонового голоса / Пэн Цзиньлунь // Журнал Педагогического университета Внутренней Монголии. – 2014. – № 9. – С. 10–12. 彭金伦。男中音声音问题的研究 / 彭金伦 // 内蒙古师范大学学报。 – 2014 年。 – 9 号。 – 第 10–12 页。
200. Пэн, Цзиньлунь. Краткий анализ проблем и размышлений о баритоновом голосе при обучении и пении / Пэн Цзиньлунь // Художественная мода : теоретическое издание. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 2014. – С. 78–80. 彭金伦。浅析教唱中男中音声音存在的问题及反思 / 彭金伦 // 艺术时尚: 理论版。 – 北京: 中国青年出版社, 2014 年。 – 第 78–80 页。
201. Пэн, Чжиминь. Курс анализа новых музыкальных произведений / Пэн Чжиминь // Хунаньское литературное и художественное издательство. – 2004. – № 10. – С. 48–51. 彭志敏。新音乐作品分析课程 / 彭志敏 // 湖南文艺出版社。 – 2004 年。 – 第 10 期。 – 第 48–51 页。
202. Си, Яцинъ. Об артистизме и идеологии песни «Я живу у истока реки Янцзы» / Си Яцинъ // Журнал педагогического колледжа Ганьсу. – 2017. – Т. 22, вып. 1. – С. 65–68. 奚雅琴。论歌曲《我住长江头》的艺术性和思想性 / 奚雅琴 // 甘肃高师学报。 – 2017 年。 – 第 22 卷, 第 1 期。 – 65–68 页。
203. Сун, Сяочэнь. К вопросу о выборе партии баритона в китайских вокальных музыкальных произведениях / Сун Сяочэнь // Северная музыка. – 2016. – Т. 36, вып. 1. – С. 48–54. 宋晓晨。浅谈男中音声部在

- 中国声乐作品上的选择 / 宋晓晨 // 北方音乐。 – 2016 年。 – 第 36 卷, 第 1 期。 – 48–54 页。
204. Сунь, Хунцзюань. Исследование стиля пения «Баллады о канале» / Сунь Хунцзюань // Журнал Шэньянской консерватории. – 2014. – № 2. – С. 250–253. 孙宏娟。 歌剧运河谣的演唱风格研究 / 孙宏娟 // 沈阳音乐学院学报。 – 2014 年。 – 2 号。 – 第 250–253 页。
205. Сунь, Цзянь. Исследование роли баритона в Китайской национальной опере: Анализ трех типичных ролей / Сунь Цзянь. – Чанчунь : Северо-Восточный педагогический университет, 2010. – 194 с. 孙健。 中国民族歌剧中男中音角色的作用探究—从三部中国民族歌剧典型男中 角色来解析 / 孙健。 – 长春: 东北师范大学, 2010 年。 – 194 页。
206. Сунь, Цзинань. Преподавание музыки в системе средних общеобразовательных учреждений и его место в образовательной системе КНР / Сунь Цзинань // Вестник образования КНР. – 1986. – № 10. – С. 188–191. 孙济南。 中等教育机构体系中的音乐教学及其在中华人民共和国教育体系中的地位 / 孙济南 // 中华人民共和国教育公报。 – 1986 年。 – 10 号。 – 第 188–191 页。
207. Сунь, Юньвэнь. Опера как драма: После просмотра премьеры оперы «Си Ши» / Сунь Юньвэнь // Китайская музыка. – 2010. – № 1. – С. 68–74. 孙云文。 《戏如戏--看了戏曲西施的首映式》/孙云文// 中国音乐。 – 2010 年。 – 第 1 期。 – 第 68–74 页。
208. Сюй, Дунгуан. Китайская интерпретация практики певческого искусства Ляо Чаньена / Сюй Дунгуан, Мэн Чжо // Современная музыка. – 2017. – № 12. – С. 3. 徐敦广。 廖昌永歌唱艺术实践的中国化阐释 / 徐敦广, 孟卓 // 当代音乐。 – 2017 年。 – 12 号。 – 第 3 页。
209. Сяомин, Чжао. Тоска по искренней жизни: Лэй Лэй — женщина-композитор маньчжурской национальности / Сяомин Чжао // Новый

- голос : академическое издание Шэньянской музыкальной консерватории. – 1995. – № 2. – С. 43–47. 赵晓明。《渴望真诚的生活》——满族女作曲家雷雷》载于 / 赵晓明 // 《岳复新声》: 沈阳音乐学院学术期刊。– 1995 年。– 第 2 期。– 第 43–47 页。
210. Тан, Сюэцзин. Развитие национальной вокальной музыки / Тан Сюэцзин. – Пекин : Издательство Центральной музыкальной консерватории, 1980. – 56 с. 谭雪静。民族声乐的发展 / 唐雪静。– 北京: 中央音乐学院出版社, 1980 年。– 56 页。
211. «Тринадцать моделей» Лучано Берио // Колледж Пресс. – 2005. – № 5. – С. 12–14. 卢西亚诺贝里奥的"十三个模型" // 大学出版社。– 2005 年。– 5 号。– 第 12–14 页。
212. У, Го-цинъ. Изобразительные элементы в китайской музыкальной драме и ее специфический признак — описание настроения / У Го-цинъ // Периодика Пекинской оперы в Китае. – 1992. – № 4. – С. 45–48. 吴国庆。中国音乐剧中的视觉元素及其特色——情绪描述 / 吴国庆 // 中国京剧期刊。– 1992 年。– 第 4 期。– 第 45–48 页。
213. У, Сяобинь. Краткое обсуждение системы разделения баритоновых голосов / У Сяобинь // Литература Токио. – 2010. – № 11. – С. 97–98. 吴晓斌。浅谈男中音声部划分体系 / 吴晓斌 // 东京文学。– 2010 年。– 11 号。– 第 97–98 页。
214. У, Чжисинь. О позиционировании ролей различных типов теноров в западных операх / У Чжисинь // Золотая мотыга. – 2022. – № 3. – С. 1–5. 吴志新。论西方戏曲中各类男高音角色的定位 / 吴志新 // 金锄。– 2022 年。– 3 号。– 第 1–5 页。
215. Фу, Лэй. Разговор о преподавании вокальной музыки и обучении баритона / Фу Лэй // Исследования художественного образования в колледжах и университетах : сборник статей. – Пекин : Народное

- музыкальное издательство, 2003 – С. 12–17. 付磊。关于声乐教学与男中音教学的对话 / 傅磊 // 高校艺术教育研究：文章集。 – 北京：民间音乐出版社, 2003 年。 – 第 12–17 页。
216. Фу, Сяньчжоу. Комментарии к национальной опере «Баллада о канале» / Фу Сяньчжоу // Искусство Синьяна. – 2012. – № 10. – С. 54–58. 傅显舟。民族歌剧<运河谣>评析 / 傅显舟 // 歌唱艺术。 – 2012 年。 – 10 号。 – 第 54–58 页。
217. Хан, Жунжун. Исследование певческих характеристик и создание образа персонажа оперы «Баллада о канале» / Хан Жунжун // Журнал Чанчуньского института образования. – 2013. – № 18. – 28–29. 韩荣荣。歌剧<运河谣>的演唱特点及人物形象塑造研究 / 韩荣荣 // 长春教育学院学报。 – 2013 年。 – 18 号。 – 第 28–29 页。
218. Ху, Тяньхун. Исследование по созданию музыки к операм «Цаньюань» и «Возвращение» / Ху Тяньхун // Временник Шеньянской консерватории. – 2008. – № 2. – С. 178. 胡天宏。《苍原》和《归来》歌剧音乐创作研究 / 胡天宏 // 乐府新生。 – 2008 年。 – 2 号。 – 第 178 页。
219. Ху, Тяньхун. Китайские художественные песни в 1920-е и 1930-е годы / Ху Тяньхун // Журнал Сианьской консерватории. – 2001. – Т. 20, вып. 2. – С. 10–16. 胡天宏。20 世纪 20–30 年代的中国艺术歌曲 / 胡天宏 // 西安音乐学院学报。 – 2001 年。 – 第 20 卷, 第 2 期。 – 10–16 页。
220. Ху, Хао. Современная китайская опера: руководство по исполнению шести арий тенора и баритона из избранных опер Лэй Лэй и Ши Гуаннаня : диссертация / Ху Хао. – Шеньян : Шеньянская консерватория музыки, 2022. – 95 с. 胡浩。现代中国戏曲：雷磊、石广南选剧六男高音、男中音咏叹调表演指南: 论文 / 胡浩。 – 沈阳：沈

- 阳音乐学院, 2022 年。 – 95 页。
221. Ху, Юйцин. История развития китайской и зарубежной вокальной музыки / Ху Юйцин. – Пекин : Пекинский издательский дом, 1986. – 121 с. 胡玉清。 中外声乐发展史 / 胡玉清。 – 北京: 北京出版社, 1986 年。 – 121 页。
222. Ху, Янь. Краткое обсуждение связи современного народного вокально-исполнительского искусства с оперным пением и перформансом / Ху Янь // Музыкальное время и пространство. – 2019. – № 12. – С. 68. 胡延。 浅谈现代民间声乐表演艺术与戏曲歌唱表演的联系 / 胡延 // 音乐时空。 – 2019 年。 – 12 号。 – 68 页。
223. Хуан, Цуй. Краткий анализ образов персонажей в опере «Сожаления о прошлом» / Хуан Цуй // Science Guide. – 2019. – № 19. – С. 15–16. 黄崔。 历史遗憾戏曲人物意象浅析, 《科学指南》 / 黄崔 // 科学指南。 – 2019 年。 – 19 号。 – 第 15–16 页。
224. Хуан, Чанхун. Эстетические характеристики оперного искусства / Хуан Чанхун // Журнал Сучжоуского университета : издание по философии и социальным наукам. – 2002. – № 1. – С. 19–21. 黄长虹。 戏曲艺术的审美特征 / 黄长虹 // 苏州大学学报: 哲学社会科学版。 – 2002 年。 – 1 号。 – 第 19–21 页。
225. Хэ, Силай. Тенденции развития культуры и искусства / Хэ Силай. – Хунань : Вэньи, 1987. – 335 с. 何熙来。 文化艺术发展趋势 / 何熙来。 – 湖南: 文艺, 1987 年。 – 335 页。
226. Цай, Мэн. Обзор творчества китайской музыки в XX веке. Опера / Цай Мэн // Китайское музыкальное образование. – 2001. – № 12. – С. 26–29. 蔡萌。 20 世纪中国音乐创造力概述。歌剧 / 蔡萌 // 中国音乐教育。 – 2001 年。 – 第 12 期。 – 第 26–29 页。
227. Цай, Юаньпэй. Эстетическое воспитание / Цай Юаньпэй // Сборник статей по художественному образованию КНР нового и

- новейшего времени / составители : Чжан Юань, Юй Юйцзы. – Шанхай : Шанхайское образование, 1999. – С. 211–213. 蔡元培。美育 / 蔡元培 // 中华人民共和国近现代美术教育文章集 / 张袁, 余宇子。 – 上海: 上海教育, 1999 年。 – 第 211–213 页。
228. Цзинь, Сян. Симфоническая кантата / Цзинь Сян. – Синьхуа : Народное музыкальное издательство, 2005. – 21 с. 金湘。交响大合唱 / 金湘。 – 新华网: 民间音乐出版社, 2005 年。 – 21 页。
229. Цзинь, Сян. Тексты песен для фестиваля в Цзилинь / Цзинь Сян. – Синьхуа : Народное музыкальное издательство, 2007. – 42 с. 金湘。吉林金湘艺术节 / 金湘。 – 新华网: 民间音乐出版社, 2007 年。 – 42 页。
230. Цзинь, Сян. Фестиваль в Цзилинь / Цзинь Сян. – Синьхуа : Народное музыкальное издательство, 2007. – 63 с. 金湘。吉林 / 金湘。 – 新华网: 民间音乐出版社, 2007 年。 – 63 页。
231. Цзинь, Сяоли. Техника исполнения художественной песни Цинчжу «Я живу у истока реки Янцзы» / Цзинь Сяоли // Журнал Университета Хэцзэ. – 2017. – Т. 39, вып. 4. – С. 139–142. 靳晓莉。青主艺术歌曲《我住长江头》 / 靳晓莉 // 菏泽学院学报。 – 2017 年。 – 第 39 卷, 第 4 期。 – 第 139–142 页。
232. Цзинь, Телинь. Искусство преподавания вокальной музыки / Цзинь Телинь. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 2008. – 165 с. 金铁霖。声乐教学的艺术 / 金铁霖。 – 北京: 人民出版社, 2008 年。 – 165 页。
233. Цзоу, Чанхай. Вокальная музыкальная лингвистика – речь и пение / Цзоу Чанхай. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 2009. – 66 с. 邹长海。声乐语言学-语音与歌唱 / 邹长海。 – 北京: 人民出版社, 2009 年。 – 66 页。

234. Цзун Чжэн. Традиции и инновации в китайской опере ХХІ века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2021. – № 3 (61). – С. 61–66.
235. Цзюй, Хайлун. Исследование певческих навыков голоса баритона / Цзюй Хайлун // Вестник университета Циньхуа. – 2021. – Т. 1, вып. 2. – С. 15–19. 鞠海龙。男中音嗓音演唱技巧的研究 / 鞠海龙 // 清华大学学报。– 2021 年。– 卷. 1, 第 2 期。– 第 15–19 页。
236. Цзюй, Цихун. Китайская опера вступила в новую эру народной музыки / Цзюй Цихун // Пекинская опера. – 2006. – № 9. – С. 20–23. 居其宏。中国戏曲进入了民间音乐的新时代 / 居其宏 // 北京。– 2006 年。– 第 9 期。– 第 20–23 页。
237. Цзюй, Цихун. Оперное действие: от «Скорби по ушедшим» к «Цюй Юань»: краткий обзор творческого процесса создания оперы Ши Гуаннаня / Цзюй Цихун // Народная музыка. – 1994. – № 4. – С. 35–39. 第 20–23 页。居其宏。戏曲动作：从《悼念逝者》到《屈原》：浅析创作史光南歌剧的创作过程 / 居其宏 // 民间音乐。– 1994 年。– 4 号。– 第 35–39 页。
238. Цзюй, Цихун. Сборник статей по оперной эстетике / Цзюй Цихун. – Аньхой, 2003. – 123 с. 居其宏。戏曲美学文章集 / 居其宏。– 安徽, 2003 年。– 123 页。
239. Цзюй, Цихун. Три тезиса по вопросу о музыкальном стиле / Цзюй Цихун // Жэньминь иньюэ. – 1982. – № 11. – С. 22–25. 居其宏。关于音乐风格问题的三篇论文 / 居其宏 // 人民音乐。– 1982 年。– 第 11 期。– 第 22–25 页。
240. Цзя, Дацунь. Материалы и техника музыкальной композиции в ХХ веке / Цзя Дацунь // Общество. – 2002. – № 1. – С. 10–19. 贾大群。二十世纪音乐创作的材料与技巧 / 贾大群 // 社会。– 2002 年。– 1 号。

- 第 10–19 页。
241. Цзян, Лэй. Особая достопримечательность Национальной оперы / Цзян Лэй. – Синин, 2004. – 70 с. 姜磊。中国国家歌剧院的特殊地标 / 姜磊。 – 西宁, 2004 年。 – 70 页。
242. Цзян, Сяомэн. Анализ музыкального искусства и певческих навыков Цинчжу и его произведения «Я живу у истока реки Янцзы» / Цзян Сяомэн, Цюй Хайцзюнь // Северная музыка. – 2014. – № 9. – С. 64–66. 蒋晓萌。对青主与《我住长江头》的音乐艺术解析及演唱技巧分析 / 蒋晓萌、屈海君 // 北方音乐。 – 2014 年。 – 9 期。 – 第 64–66 页。
243. Чен, Ченг. Об исследовании баритоновых голосов, исполняющих песни современного китайского искусства / Чен Ченг // Голос Желтой реки. – 2019. – № 1. – С. 69–75. 陈澄。浅谈男中音声部演唱中国现代艺术歌曲的探索 / 陈澄 // 黄河之声。 – 2019 年。 – 第 1 期。 – 第 69–75 页。
244. Ченг, Ган. Как добиться успеха в пении: шестидесятилетний обзор национализации преподавания вокальной музыки в Китае / Ченг Ган // Журнал Центральной музыкальной консерватории. – 2018. – № 3. – С. 87–106. 常刚。如何成功歌唱：中国声乐教学国有化六十年回顾 / 常刚 // 中央音乐学院学报。 – 2018 年。 – 3 号。 – 第 87–106 页。
245. Чжан, Лэй. Краткое обсуждение выбора партии баритона в китайских вокальных музыкальных произведениях / Чжан Лэй, Чжан Цзэнфу // Вестник университета Циньхуа. – 2019. – № 6. – С. 101. 张磊。浅谈男中音声部在中国声乐作品上的选择 / 张磊, 张增赋 // 清华大学公报。 – 2019 年。 – 6 号。 – 第 101 页。
246. Чжан, Лиюань. Социальное музыкальное образование и политика реформ и открытости — 30 лет социального музыкального образования КНР / Чжан Лиюань. – Пекин : Национальное музыкальное

- издательство, 2009. – 138 с. 张丽媛。 社会音乐教育与改革开放政策——中国社会音乐教育 30 年 / 张丽媛。 – 北京： 民族音乐， 2009 年。 – 138 页。
247. Чжан, Минь. Сравнительный анализ трех певческих версий «Я живу у истока реки Янцзы» / Чжан Минь // Современная музыка. – 2017. – № 17. – С. 83–84. 张敏。 《我住长江头》三个演唱版本的比较分析 / 张敏 // 当代音乐。 – 2017 年。 – 第 17 期。 – 83–84 页。
248. Чжан, Цзыюань. Ян Хунцзи — как певец Родины и народа / Чжан Цзыюань // Зеленый Китай. – 2013. – № 1. – С. 22–25. 张子元。 杨洪基——做祖国和人民的歌者 / 张子元 // 绿色中国。 – 2013 年。 – 第 1。 – 期 22–25 页。
249. Чжан, Цянь. Учебный курс по музыкальной эстетике / Чжан Цянь. – Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2002. – 190 с. 张谦。 音乐美学训练课程 / 张谦。 – 上海： 海音悦， 2002 年。 – 190 页。
250. Чжао, Мэйбо. Искусство пения / Чжао Мэйбо. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2006. – 97 с. 赵梅伯。 歌唱的艺术 / 赵梅伯。 – 上海: 上海音乐出版社, 2006 年。 – 97 页。
251. Чжао, Юаньжэнь. Проблемы китайского языка / Чжао Юаньжэнь. – Пекин : Коммерческое издательство, 2003. – 232 с. 赵元任。 中国语言的问题 / 赵元任。 – 北京： 商业出版社, 2003 年。 – 232 页。
252. Чжоу, Рэймонд. Страна в опере / Чжоу Рэймонд // China Daily. – 2013. – 18 октября. – URL : http://www.chinadaily.com.cn/life/2013-10/18/content_17041715_3.htm (дата обращения : 10.03.2022). – Режим доступа : открытый. 周雷蒙德。 歌剧中的国家 / 周雷蒙德 // 中国日报。 – 2013 年。 – 10 月 18 日。 – 网址 : [http://www.chinadaily.com.cn/life/2013_10/18/content_17041715_3](http://www.chinadaily.com.cn/life/2013_10/18/content_17041715_3.htm)。 .htm

(申请日期：03/10/2022)。 – 访问模式：打开。

253. Чжоу, Шужэнь. Обсуждение и размышления о классификации трех методов пения: «красивый голос», «национальность» и «популярность» / Чжоу Шужэнь // Журнал педагогического университета Чжанчжоу. – 2006. – № 6. – С. 150–153. 周淑真。对 "美声" "民族" "通俗" 三种唱法分类的探讨和思考 / 周淑真 // 漳州师范学院学报。 – 2006 年。 – 第 6 期。 – 第 150–153 页。
254. Чжоу, Юнь. Трагическая красота оперы Цзинь Сяна «Дикая местность» / Чжоу Юнь. – Гуанчжоу : Издательство Синхайской консерватории, 2016. – 89 с. 周云。金相歌剧《原野》的悲剧性之美 / 周云。 – 广州：星海音乐学院出版社，2016 年。 – 89 页。
255. Чжу, Хэжун. Классификация баритона и баса / Чжу Хэжун // Познакомьтесь со звуком. – 2011. – № 120. – С. 65. 郑海荣。男中音和低音的分类 / 朱鹤蓉 // 认识声音。 – 2011 年。 – 120 号。 – 第 65 页。
256. Чжэн, Тяньсян. Анализ образа персонажа Чжан Шуйцзинь в опере «Баллада о канале» / Чжэн Тяньсян. – Кайфэн : Хэнаньский университет, 2015. – 216 с. 郑天翔。歌剧<运河谣>中“张水鹞”人物形象分析 / 郑天翔。 – 开封：河南大学，2015 年。 – 216 页。
257. Чэнь, Гао. Предварительное исследование особенностей музыкального творчества национальной оперы «Баллада о канале» / Чэнь Гао // Драматический дом. – 2020. – № 6. – С. 30–31. 陈高。国剧《通道谣》音乐创作特点初探 / 陈高 // 戏剧之家。 – 2020 年。 – 6 号。 – 第 30–31 页。
258. Чэнь, Годун. Краткий анализ разницы между мужскими теноровыми и баритоновыми партиями / Чэнь Годун // Журнал Академии Чифэн : издание китайской философии и социальных наук. –

2011. – № 7. – С. 65–67. 陈戈东。浅析男高音与男中音部分的区别 / 陈戈东 // 赤峰学院学报：中国哲学社会科学版。 – 2011 年。 – 7 号。 – 第 65–67 页。
259. Чэнь, Инши. Различия и сходства между изучением структуры китайской традиционной музыкальной формы и западной теорией музыки / Чэнь Инши // Народная музыка. – 1964. – № 5. – С. 22–29. 陈应时。中国民族曲式结构研与西方音乐理论的异同 / 陈应时 // 人民音乐。 – 1964 年。 – 第 5 期。 – 第 22–29 页。
260. Чэнь, Пини. Краткий обзор по истории музыки Китая / Чэнь Пини. – Чунцин : Педагогическое Юго-Западное издательство университета, 2003. – 396 с. 陈平。中国音乐史简介 / 陈平。 – 重庆：西南大学教育学出版社，2003 年。 – 396 页。
261. Чэнь, Юань. Китайский певческий метод / Чэнь Юань // Вестник Хунаньского педагогического университета. – 2006. – № 1. – С. 11–13. 陈元。汉语唱法 / 陈元 // 湖南师范大学。 – 2006 年。 – 1 号。 – 第 11–13 页。
262. Ю, Цинсинь. Московская ассоциация композиторов провела семинар, посвященный современным китайским музыкальным произведениям / Ю Цинсинь // Народная музыка. – 2000. – № 9. – С. 15–18. 于庆新。莫斯科作曲家协会举办现代中国音乐作品讨论会 / 于庆新 // 人民音乐。 – 2000 年。 – 第 9 期。 – 第 15–18 页。
263. Юань, Цзинфан. Обзор китайской традиционной музыки / Юань Цзинфан. – Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2000. – 282 с. 袁景芳。中国传统音乐评论 / 袁景芳。 – 上海：上海音乐，2000 年。 – 282 页。
264. Юань, Шуай. Анализ выбора партий баритона в китайских вокальных произведениях / Юань Шуай // Музыкальный мир. – 2023. –

- № 8. – С. 3–4. 袁帅。 男中音声部在中国声乐作品上的选择分析 / 袁帅 // 音乐世界。 – 2023 年。 – 8 号。 – 第 3–4 页。
265. Юй, Юган. Национальная вокальная музыка / Юй Юган. – Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2015. – 131 с. 余玉干。 民族声乐 / 余玉干。 – 上海: 上海音乐出版社, 2015 年。 – 131 页。
266. Юй, Юган. Эстетика вокального искусства / Юй Юган. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 2005. – 381 с. 余笃刚。 声乐艺术美学 / 余笃刚。 – 北京: 高等教育出版社, 2005 年。 – 381 页。
267. Ян, Синьпин. Изучение китайского певческого стиля / Ян Синьпин // Китайское образование. – 2010. – № 7. – С. 146–158. 杨辛平。 中国歌唱风格的研究 / 杨辛平 // 中国教育。 – 2010 年。 – 第 4 期。 – 第 146–158 页。
268. Ян, Цзиньхуа. Характеристика и эстетическая оценка женского вокала в опере «Сирота из Чжао» / Ян Цзиньхуа // Современная музыка. – 2017. – № 16. – С. 53–54. 杨金华。 《现代歌剧《赵氏孤儿》 / 杨金华 // 中女声的特点与审美鉴赏。 – 2017 年。 – 第 16 期。 – 第 53–54 页。
269. Ян, Шу. Ориентация и развитие вокального искусства китайского меньшинства / Ян Шу // Музыкальные исследования. – 2001. – № 3. – С. 24–26. 杨庶。 中国少数民族声乐艺术的定位与发展 / 杨庶 // 音乐研究。 – 2001 年。 – 3 号。 – 第 24–26 页。

Нотные источники

270. Гуань, Ся. Ария Юань Сымина «Наступает ночь» : из оперы «Грустная заря» / Гуань Ся // Китайские произведения для баритона : сборник. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1994. – С. 51–54. 关夏。 袁思明咏叹调《夜来了》: 来自歌剧《悲伤的黎明》 / 关霞 // 男中音的中国作品: 收藏。 – 北京: 民族音乐出版社, 1994 年。 – 第 51–54 页。

271. Избранные партитуры и клавиры китайских опер / под редакцией Чжэн Цзинсюаня. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 2005. – 221 с. – (Произведения различных композиторов). 中国戏曲精选乐谱 / 郑景轩编辑。 – 北京： 民间音乐出版社， 2005 年。 - 221 页。 – （各种作曲家的作品）。
272. Ма, Кэ. Ария Ян Байлао : из оперы «Седая девушка» / Ма Кэ // Китайские ноты : сетевая электронная библиотека. – URL : <https://www.qupu123.com/meisheng/sizi/p273774.html> (дата обращения : 23.02.2024). – Режим доступа : открытый. 马可。 杨白劳咏叹调： 来自歌剧《白发苍苍的女孩》 / 马可 // 中文笔记： 网络图书馆。 – URL : <https://www.qupu123.com/meisheng/sizi/p273774.html>。
273. Рубинштейн, А. Г. Клубится волною... / А. Г. Рубинштейн ; слова М. Шафи ; рус. текст П. И. Чайковского // Нотный архив России. – [http://www.notarhiv.ru/ruskomp/rubinshtein/noti/1%20\(12\).pdf](http://www.notarhiv.ru/ruskomp/rubinshtein/noti/1%20(12).pdf) (дата обращения : 13.12.2023). – Режим доступа : открытый.
274. Сюй, Чжаньхай. Ария Убаси Хана «Ты — прекрасное солнце на лугах» : из оперы «Цаньюань» / Сюй Чжаньхай // Нотная онлайн-библиотека. – URL : <http://www.jianpu.cn/pu/18/180433.htm> (дата обращения : 10.10.2023). – Режим доступа : открытый. 许镇海。 乌巴西汗的咏叹调《你是草地上美丽的太阳》： 来自歌剧《苍原》 / 徐占海 // 在线音乐库。 – URL : <http://www.jianpu.cn/pu/18/180433.htm>。
275. Цзинь, Сян. Ария Цю Ху «Уже глубокая ночь» : из оперы «Степь» / Цзинь Сян // Онлайн-библиотека Baidu. – URL : <https://wenku.baidu.com/view/5822786cb8d528ea81c758f5f61fb7360a4c2b03.html> (дата обращения : 21.03.2023). – Режим доступа : открытый. 金祥。 秋虎的咏叹调《已经是半夜了》： 来自歌剧《大草原很宽》 / 金香 // 百度在线图书馆。 – URL : <https://wenku.baidu.com/view/5822786cb8d528ea81c758f5f61fb7360a4c2b03.html>。
276. Цин, Чжу. Я живу у истоков реки Янцзы : романс для баритона с фортепиано / Цин Чжу // Обучение музыке : теория, исполнительство, ноты. – URL : <https://www1.gdjyw.com/qupu02/gp02/51500.html> (дата обращения : 19.11.2022). – Режим доступа : открытый. 清朱。 我住在长江的源头： 男中音和钢琴的浪漫 / 青竹 / 音乐教育： 理论、表演、乐谱。 – URL : <https://www1.gdjyw.com/qupu02/gp02/51500.html>。
277. Ши, Гуаннань. Ария Цюй Юаня «Все пьяны, я трезв один» : из оперы «Цюй Юань» / Ши Гуаннань // Китайские произведения для баритона : сборник. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1994. – С. 77–81. 施光男。 屈原咏叹调《大家都喝醉了，我一个人清醒》： 来自歌剧《屈原》 / 史光南 // 男中音的中国作品： 收藏。 – 北京： 民族音乐出版社， 1994 年。 – 第 77–81 页。

278. Юн, Цин. Ария Чжан Шуйцзинь «Если ты не согласен, ты должен согласиться» : из оперы «Баллада о канале» / Юн Цин // Канал для жизни и отдыха. – URL : <https://www.docin.com/p-2170299250.html>. (дата обращения : 26.12.2022). – Режим доступа : открытый. 云卿。 张水进的咏叹调《不同意就必须同意》: 来自歌剧《运河谣》 / 云卿 // 一条生活休闲的运河。 – URL : <https://www.docin.com/p-2170299250.html>。

ПРИЛОЖЕНИЕ I

Нотные примеры

Пример 1. Опера «Седая девушка». Ария Ян Байлао¹⁵¹

十里风雪一片白 躲帐七天回家来

指望熬过了这一关 挨冻受饿我也能忍耐

Пример 2. «Седая девушка». Ария Ян Байлао

猛听叫喜儿顶祖子 好比那晴天打霹雳 喜儿呀喜儿我的命根

子 父女俩死也不能离

老天单杀独根草 大水淹尽独木桥

¹⁵¹ Примеры № 4–6 цитируются по : Ма Кэ. Ария Ян Байлао : из оперы «Седая девушка» // Китайские ноты : сетевая электронная библиотека. – URL : <https://www.qupu123.com/meisheng/sizi/p273774.html>.

Пример 3. Опера «Седая девушка». Вступление к арии Ян Байлао



Пример 4. Гуань Ся. Опера «Грустная зоря». Ария Юань Сымина «Наступает ночь»¹⁵²



Пример 5. Гуань Ся. Опера «Грустная зоря». Ария Юань Сымина «Наступает ночь»



¹⁵² Примеры № 1–3 цитируются по : Гуань Ся. Ария Юань Сымина «Наступает ночь» : из оперы «Грустная зоря» // Китайские произведения для баритона : сборник. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1994. – С. 51–54.

Пример 6. Гуань Ся. Опера «Грустная зоря». Ария Юань Сымина
«Наступает ночь»

26
我 愿 是 一 个 画 家 把 美 丽 的

Пример 7. Ши Гуаннань. Опера «Цюй Юань». Ария Цюй Юаня «Все пьяны, я трезв один»

Пример 8. Ши Гуаннань. Опера «Цюй Юань». Ария Цюй Юаня «Все пьяны, я трезв один»

你 高 悬 天 庭, 你 高 悬 天 庭,

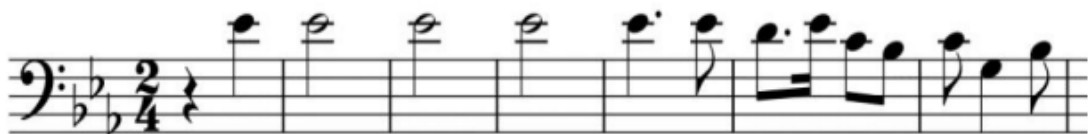
Пример 9. Ши Гуаннань. Опера «Цюй Юань». Ария Цюй Юаня «Все пьяны, я трезв один»¹⁵³



Пример 10. Ши Гуаннань. Опера «Цюй Юань». Ода апельсину¹⁵⁴



Пример 11. Ши Гуаннань. Опера «Цюй Юань». Ода грому



¹⁵³ Примеры № 7–9 цитируются по : Ши Гуаннань. Ария Цюй Юаня «Все пьяны, я трезв один» : из оперы «Цюй Юань» // Китайские произведения для баритона : сборник. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1994. – С. 77–81.

¹⁵⁴ Примеры № 10, 11 цитируются по : Избранные партитуры и клавиры китайских опер / под редакцией Чжэн Цзинсюаня. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 2005. – 221 с.

Пример 12. Цзинь Сян. Опера «Степь». Фрагмент «до мести»¹⁵⁵

地 狱 打 开 了, 黑 黑 黑
Hell's gates have o - pened, the black, black

色 的 大 门! 青 面 小 鬼
gates of Hell! De- mons hold-ing

385

Пример 13. Цзинь Сян. Опера «Степь». Фрагмент «после мести»

该 动 手 了, 莫 迟 疑!
It's time- to act! Don't de- lay!

395

Trb.

¹⁵⁵ Примеры № 12, 13 цитируются по : Цзинь Сян. Ария Цю Ху «Уже глубокая ночь» : из оперы «Степь»
 // Онлайн-библиотека Baidu. — URL :
<https://wenku.baidu.com/view/5822786cb8d528ea81c758f5f61fb7360a4c2b03.html>.

Пример 14. Юн Цин. «Баллада о канале». Ария Чжан Шуйцзинь «Если ты не согласен, ты должен согласиться»¹⁵⁶



Пример 15. Юн Цин. «Баллада о канале». Ария Чжан Шуйцзинь «Если ты не согласен, ты должен согласиться»



¹⁵⁶ Примеры № 14–17 цитируются по : Юн Цин. Ария Чжан Шуйцзинь «Если ты не согласен, ты должен согласиться» : из оперы «Баллада о канале» // Канал для жизни и отдыха. – URL : <https://www.docin.com/p-2170299250.html>.

Пример 16. Юн Цин. «Баллада о канале». Ария Чжан Шуйцзинь «Если ты не согласен, ты должен согласиться»

虫 服 的 就 是 恶 赌 的 就 是 命 秦 嘯 生 坐 大 牢

35 花 采 我 手 中 这 水 红 莲 又 俏 又 辣 的 小 娘 们 我

慢 渐快

Пример 17. Юн Цин. «Баллада о канале». Ария Чжан Шуйцзинь «Если ты не согласен, ты должен согласиться»

45 上 天 无 路 啊 入 地 无 门 入 地 无 门

Пример 18. Сюй Чжаньхай. Опера «Возвращение». Фрагмент арии Пэн Мэна¹⁵⁷



Пример 19. Сюй Чжаньхай. Опера «Возвращение». Фрагмент арии Пэн Мэна



Пример 20. Сюй Чжаньхай. Опера «Цаньюань». Фрагмент арии Убаси Хана «Ты — прекрасное солнце на лугах»¹⁵⁸



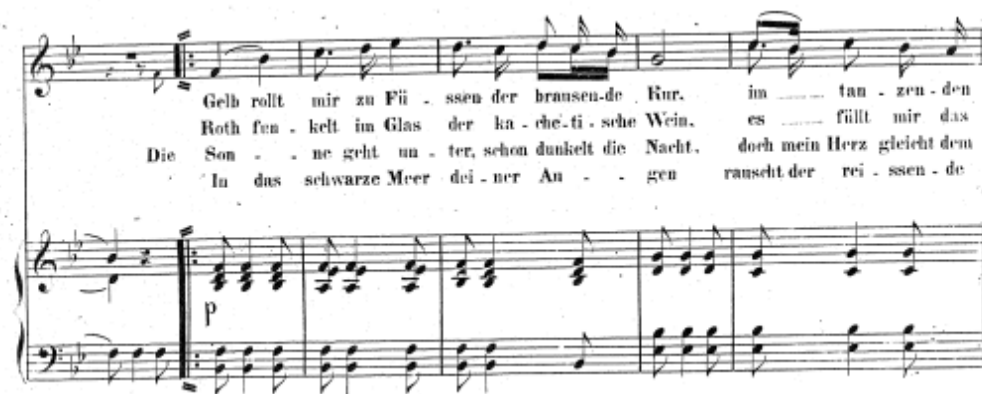
¹⁵⁷ Примеры № 18, 19 цитируются по : Избранные партитуры и клавиры китайских опер / под редакцией Чжэн Цзинсюаня. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 2005. – 221 с.

¹⁵⁸ Примеры № 20, 21 цитируются по : Сюй Чжаньхай. Ария Убаси Хана «Ты — прекрасное солнце на лугах» : из оперы «Цаньюань» // Нотная онлайн-библиотека. – URL : <http://www.jianpu.cn/pu/18/180433.htm>.

Пример 21. Сюй Чжаньхай. Опера «Цанъюань». Фрагмент арии Убаси Хана «Ты — прекрасное солнце на лугах»



Пример 22. А. Рубинштейн. Романс «Клубится волною...»¹⁵⁹



Пример 23. Цин Чжу. Романс «Я живу у истоков реки Янцзы»¹⁶⁰



¹⁵⁹ Пример № 22 цитируется по : Рубинштейн А. Г. Клубится волною... / сл. М. Шафи ; рус. текст П. И. Чайковского // Нотный архив России. – [http://www.notarhiv.ru/ruskomp/rubinshtein/noti/1%20\(12\).pdf](http://www.notarhiv.ru/ruskomp/rubinshtein/noti/1%20(12).pdf).

¹⁶⁰ Примеры № 23, 24 цитируются по : Цин Чжу. Я живу у истоков реки Янцзы : романс для баритона с фортепиано // Обучение музыке : теория, исполнительство, ноты. – URL : <https://www1.gdjjw.com/qupu02/gp02/51500.html>.

Пример 24. Цин Чжу. «Я живу у истоков реки Янцзы»

65 *ff rit.*
定 不 负 相 思 意。
a tempo

Пример 25. Цзинь Сян. Опера «Степь». Ария Цю Ху «Уже глубокая ночь»¹⁶¹

mp *ff*
现在 已 是 夜 深 深，
It is now the depths of night
地 狱 打 开 了， 黑 黑 黑
Hell's gates have opened, the black, black
色 的 大 门！ 青 面 小 鬼
gates of Hell! De-mons hold-ing

¹⁶¹ Пример № 25 цитируется по : Цзинь Сян. Ария Цю Ху «Уже глубокая ночь» : из оперы «Степь»
// Онлайн-библиотека Baidu. — URL :
<https://wenku.baidu.com/view/5822786cb8d528ea81c758f5f61fb7360a4c2b03.html>.

132

拿 the Book 着勾 of Souls, 魂的 mark the

牌, names, 把 taking 那 in the 新 new 鬼引! souls.

390

该动手了, 莫迟疑! It's time- to act! Don't de- lay!

395

啊 Ah, 大星大星, Da Xing Da Xing!

Vle.

* 各音同时发出的音块

为什么阎 王的儿 子 偏偏是你? 啊
How could the son of the Dev- il real- ly be you? Ah,

400

大星 大星, 为什么阎 王的儿 子
Da Xing Da Xing! How could the son of the Dev- il

偏偏就是你? 菩 萨 啊
turn out to be you? Bod- hi- satt-

mp *p* *mf*

菩 萨, 啊 不 是 我 仇 虎 心 毒。
va! Ah, my heart is not so cru- el.

405

心 在 颤! 菩 萨 啊
It's trem- bling! Bod- hi-

菩 萨, 啊, 不 是 我 仇 虎 手 狠,
satt - va! Ah, my hands are not so sav- age.

410

手 在 抖!
They're shak-ing!

Hn.
Str.

Vl.
Hn.
Fg.

415

阎 王 你 笑 什 么 ? 你 笑 我 不 敢
Dev-il! Why do you laugh? You mock my pan-ic.

mp.

你 笑 我 不 是 堂 堂 男 子
You laugh be-cause I am a fright-ened cow-

f *be*

汉!
ard!

420

gliss.

Trb.

425

mp *poco* ... *a* ... *poco* ... *accelerando* ...

poco rit.

两代的仇， 两代的冤，
Hate that will not die, blood that will not fade,

mp

cresc. ...

mf

决不能不算， 决不能不偿，
these must be a-venge'd! These must be re-paid!

430

mf

爹 啊! 帮 帮 我! 妹 啊,
Fath - er! Give me strength! Sis - ter!

帮 帮 我!
Give me strength!

帮 帮 我
Give me the

435

Cym.

Timp.

Str. *ff*

〔仇虎下, 金子上〕
〔Chou Hu exit, Jin Zi enters〕

吧!
strength!

440

ff

Br.

Vc.
Cb.

〔大星上〕
〔Da Xing enters〕

445

Vi.

(紧接下曲)
(Atc.)

Пример 26. Ши Гуаннань. «Цюй Юань». Ария Цюй Юаня «Все пьяны, я трезв один»¹⁶²

渐慢 中速略快 [约 ♩ = 88—96]

为什么 这样 冥?

你照³ 得见 人的嘴脸, 可照³

得见 那些肮脏 的灵魂? 你烘³ 烤着 滔滔

大海, 可烘得干 我热泪 滚

¹⁶² Пример № 26 цитируется по : Ши Гуаннань. Ария Цюй Юаня «Все пьяны, я трезв один» : из оперы «Цюй Юань» // Китайские произведения для баритона : сборник. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1994. – С. 77–81.

滚! *mf* 3
黄 钟

毁灭 啊 瓦釜雷鸣, 我无限悲愤 哀伤人民的
命运, 举世皆浊 啊 我独清, 众人皆
醉 我 独

Detailed description of the musical score: The score is written for a voice and piano. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment is highly textured, often using chords and arpeggios. The vocal line is melodic and expressive, with lyrics in Chinese. The piece is divided into four systems. The first system starts with a vocal line and a piano introduction. The second and third systems contain the main body of the song. The fourth system concludes the piece. Dynamics include mezzo-forte (mf), forte (f), and mezzo-forte (mf). There are triplets and accents throughout the piece.

醒。8^{va}

f

mf

mf

他们说 芝兰是毒草， 美玉 是瓦块， 说凤凰 是鸡，

蛟龙 是蚯蚓， 颠倒黑白， 危言耸听，

rit.

8^{va} *rit.* *f*

这些不知耻的鬼魅 妖精！

Detailed description: This is a musical score for a song, likely a piece of Chinese music. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (soprano or alto clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The lyrics are in Chinese and describe various mythical creatures and their true nature. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *rit.* (ritardando). There are also performance instructions like *8^{va}* (octave up) and *rit.* (ritardando). The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The vocal line is more melodic and includes some grace notes.

f *a tempo*

我 不 愿 再 见 人 的 面 孔, 可 怕 啊

mf a tempo

这 般 冷 酷 狰 狞, 你 们 陷 害 的 不 是 我, 是 我 们 的 楚 国,

加 快 *mf*

是 整 个 的 赤 县 神 州! 我 九 死 而

不 悔, 我 问 心 而 无 愧, 我 九 死 而 不 悔, 我 问 心 而

无 愧， 想 不 到 你 南 后 竟 如 此 卑 鄙 地 陷 害 我， 竟 如 此 卑

鄙 地 陷 害 我， 一 腔 的 怨

恨， 我 哪 里 去 诉 说 向 谁 诉 说！

（屈原狂奔而下）

f rit. *ff* *rit.* *f* *mp* *f* *突快* $\text{♩} = 132$ *rit.*

Пример 27. Гуань Ся. Опера «Грустная зоря». Ария Юань Сымина
«Наступает ночь»¹⁶³

<夜色降临> 袁思明的咏叹调

Piano

mp

10.

9

mp

夜色降临 星儿闪烁 大地已悄悄地进入梦乡

¹⁶³ Пример № 27 цитируется по : Гуань Ся. Ария Юань Сымина «Наступает ночь» : из оперы «Грустная зоря» // Китайские произведения для баритона : сборник. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1994. – С. 51–54.

袁

13

8

白山皔皔 黑水茫茫 那茂密的森林旁边是

Pno.

袁

16

8

我的故乡 我愿是一朵小花 依

Pno.

mf

mf

袁

19

8

傍在白山上 我愿是一叶小舟 在黑水中徜徉

Pno.

22
8
我 愿 是 一 个 画 家 把 美 丽 的 新 中 国 描 绘 有



24
8
丰 收 的 景 象 还 有 建 设 好 的 高 楼 大 厦



26
8
我 愿 是 一 个 画 家 把 美 丽 的



袁

27

8

新 中 国 描 绘 有 丰 收 的 景 象 还 有

Pno.

29

8

建 设 好 的 高 楼 大 厦

Pno.

29

8

mp

Пример 28. Юн Цин. «Баллада о канале». Ария Чжан Шуйцзинь «Если ты не согласен, ты должен согласиться»¹⁶⁴

¹⁶⁴ Пример № 28 цитируется по : Юн Цин. Ария Чжан Шуйцзинь «Если ты не согласен, ты должен согласиться» : из оперы «Баллада о канале» // Канал для жизни и отдыха. – URL : <https://www.docin.com/p-2170299250.html>.

$\text{♩} = 66$

答应也得答应 不答应也得答应我

5
运河蛟想办的事 都是铁板上钉钉 那边稳住他们

9
慢慢去想 这边我快快到 官府报信 让秦啸生 让

13
秦啸生 一根铁链服了大刑

18

可是 为什么我 手 有点抖 心 有点惊

22

运河上的消息 传的快 (心虚地) 会不会说 我

26

(白: 不, 不, 不... 不!)

手太黑 心太横 破行规啊无人性 人就是贱

31

虫 服的就是恶 赌的就是命 秦嘯 生坐大牢

35

花 采我手中 这水红莲 又俏又辣的小娘们我

慢 渐快

40 渐慢 (哈哈.....)

夜夜想你到三更 你让我是心急如焚 这一回管叫你

45

上天无路啊 入地无门 入地无门

50 ♩=160 突快

54

ff

ff

ff

ПРИЛОЖЕНИЕ II. ПОРТРЕТЫ

Вэнь Кэчжэн (1929–2007)



Ли Синьчан (1936 – 2021)



Ян Хунцзи (род. в 1941 году)



Тонг Тиексинь (род. в 1958 г.)



Ляо Чанъен (род. в 1968)



ПРИЛОЖЕНИЕ III. Достижения Ван Хаобо

1) 2024 年，歌剧《南昌起义》完成首演。

Весной 2024 года состоялась премьера оперы «Наньчанское восстание» композитора Луан Кая в городе Куньмин. В роли: Хэ Лонг (**главная партия**) выступил **ВАН ХАОБО**



王浩博在 2024《全国青少年春节联欢晚会》（新年晚会）被评选为：优秀教师。

2). 2024 город Хэцзэ. «Национальный молодежный гала – фестиваль

Весны» (Всекитайский молодежный вечерний фестиваль Праздника Весны). Программой руководил **ВАН ХАОБО**, который отмечен как отличный преподаватель.



王浩博在 2021-2022 获得社会艺术水平考级优秀辅导教师证书

3). ВАН ХАОБО в 2021 и 2022 годах получил Сертификат выдающегося

учителя – наставника. Город: Пекин



4). Конкурс «Санкт-Петербург в зеркале мировой музыкальной культуры».

Город: Санкт – Петербург, 2021. Диплом Лауреата III премии

Организатор:
РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. А. И. ГЕРЦЕНА
ИНСТИТУТ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ХОРЕОГРАФИИ

Конкурс приветствуется:
АДМИНИСТРАЦИЕЙ ПРЕЗИДЕНТА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
СОВЕТОМ ФЕДЕРАЦИИ ФЕДЕРАЛЬНОГО СОБРАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ПРАВИТЕЛЬСТВОМ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА
ЗАКОНОДАТЕЛЬНОМ СОБРАНИЕМ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА
КОМИТЕТОМ ПО МОЛОДЕЖНОЙ ПОЛИТИКЕ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЮ
С ОБЩЕСТВЕННЫМИ ОРГАНИЗАЦИЯМИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА
СОЮЗОМ КОМПОЗИТОРОВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА
МЕЖРЕГИОНАЛЬНЫМ СОЮЗОМ КОНЦЕРТНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ

ДЕВЯТЫЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС САНКТ-ПЕТЕРБУРГ В ЗЕРКАЛЕ МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

THE NINTH INTERNATIONAL COMPETITION
SAINT-PETERSBURG REFLECTED IN WORLD'S MUSIC CULTURE

25-29 января 2021

ДИПЛОМ

ЛАУРЕАТА III ПРЕМИИ
ПРИСУЖДАЕТСЯ

THIRD PRIZE-WINNER
IS AWARDED TO

ВАН ХАОБО

WANG HAOBO

в номинации «Сольное пение»
ПРЕПОДАВАТЕЛЬ ДУМЦЕВ НИКОЛАЙ МИХАЙЛОВИЧ
КОНЦЕРТМЕЙСТЕР ПЫРКОВ МАКСИМ ПЕТР

CATEGORY «SOLO VOICE»
TEACHER N. M. DUMTSEV
ACCOMPANIST M. P. PYRKOV

Ректор, почетный председатель конкурса:

Богданов С. И.

Сопредседатели жюри:

Мурина Е. А.

Шевченко Л. А.

Почетный член жюри:

Голощекин Д. С.

Жюри:

Алиев В. С.

Афанасьев А. Н.

Барышев К. О.

Бородин О. В.

Васильева И. В.

Екимов С. В.

Елизаров А. А.

Ельяшевич П. А.

Канторов А. Я.

Карпова С. М.

Копылов Н. Д.

Лю Ли

Матюхов И. Г.

Монастырский В.

Пальмов В.

Резек М.

Сендецкий О. П.

Смелкова Т. Д.

Сосновская О. А.

Хараджанян Р.

Шарапова И. А.

Яруцкая Л. Н.

Ректор, Honorary chair:

S. I. Bogdanov

Jury co-chairs:

Ye. A. Murina

L. A. Shevchenko

Honorary jury:

D. S. Goloshchyokin

Jurors:

S. V. Aliev

A. N. Afanasiev

K. O. Baryshev

O. V. Borodina

I. V. Vasilieva

S. V. Ekimov

A. A. Elizarov

P. A. Eliashevich

A. Ya. Kantorov

S. M. Karpova

N. D. Kopylov

Liu Li

I. G. Matyukhov

V. Monastyrsky

V. Palmov

M. Rezek

O. P. Sendetsky

T. D. Smelkova

O. A. Sosnovskaya

R. Kharadjanyan

I. A. Sharapova

L. N. Yarutskaya