
СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ВОКАЛЬНЫХ ТЕХНИК ИСПОЛНЕНИЯ ЖЕНСКИХ ПАРТИЙ В КИТАЙСКОЙ ОПЕРЕ ПЕРИОДА РЕФОРМ (1980- 1990 ГГ.)

Ян Ян,

Магистрант

Институт музыки, театра и хореографии

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена

Санкт-Петербург, Россия

827824887@qq.com

Аннотация

В статье проводится сравнительный анализ вокальных техник, применявшихся при исполнении ведущих женских партий в китайской опере в период «реформ и открытости» (1980–1990 гг.). На примере знаковых опер «Дочь партии» композитора Янь Су, «Степные просторы» Сюй Чжаньхуа и Лю Хуэй и «Утраченная любовь» Ши Гуаннаня исследуются два основных направления развития исполнительского искусства: адаптация европейской техники бельканто для создания сложных психологических и эпических образов и модернизация национальной вокальной школы через синтез с научными методами звукоизвлечения. Анализируются творческие подходы выдающихся певиц Пэн Лиюань, Яо Хун и Ин Сюэмэй как репрезентативных фигур этих процессов. Также в статье упомянута опера «Дикое поле» (1987) композитора Цзин Сян в исполнении Вань Шаньхун как важный пример синтеза западной техники бельканто и национальной манеры пения.

Ключевые слова: китайская опера, вокальная техника, период реформ, бельканто, национальный стиль пения, Пэн Лиюань, Яо Хун, Ин Сюэмэй, синтез стилей.

COMPARATIVE ANALYSIS OF VOCAL TECHNIQUES IN PERFORMING FEMALE ROLES IN CHINESE OPERA DURING THE REFORM ERA (1980- 1990S)

Yang Yang,

Master's student

Institute of Music, Theatre, and Choreography

A. I. Herzen Russian State Pedagogical University

St. Petersburg, Russia

827824887@qq.com

ABSTRACT

The article presents a comparative analysis of the vocal techniques used in performing leading female roles in Chinese opera during the period of "reform and opening up" (1980-1990). Using the examples of the iconic operas "The Daughter of the Party" by composer Yan Su, "The

Steppe" by Xu Zhanhai and Liu Hui, and "Lost Love" by Shi Guannan, the study explores two main directions in the development of performing arts: the adaptation of European bel canto techniques to create complex psychological and epic characters, and the modernization of the national vocal school through a synthesis with scientific sound-production methods. The creative approaches of outstanding singers Peng Liyuan, Yao Hong, and Ying Xiumei are analyzed as representative figures of these processes. The article also mentions the opera "Wild Field" (1987) by composer Jing Xiang, performed by Wan Shanhong, as an important example of the synthesis of Western bel canto technique and national singing style.

Keywords: Chinese opera, vocal technique, reform period, bel canto, national singing style, Peng Liyuan, Yao Hong, Ying Xiumei, synthesis of styles.

Введение

Период «реформ и открытости», начавшийся в Китае в конце 1970-х годов, ознаменовал собой эпоху глубоких культурных трансформаций. После десятилетия «Культурной революции» (1966–1976), когда искусство было подчинено строгим идеологическим канонам «образцовых опер» (янбанси) [1, с.134], 1980-е годы стали временем активных творческих поисков, переосмысления традиций и интенсивного диалога с западной культурой. Китайская опера, как один из важнейших синтетических жанров, оказалась в эпицентре этих изменений. Произошло её расслоение на «высокую», или серьёзную оперу, тяготеющую к европейским образцам, и более популярные формы, близкие к мюзиклу.

В этот переломный момент особое значение приобрело развитие вокального исполнительства, особенно в женских партиях, которые исторически занимали центральное место в китайской опере. Композиторы и исполнители столкнулись с необходимостью создания новых музыкальных языков и техник для воплощения образов, вышедших за рамки героико-революционного канона. На сцене появились сложные, многогранные женские персонажи, чьи внутренние переживания, любовь и трагедия требовали новых средств выразительности.

Целью данной статьи является сравнительный анализ вокальных техник исполнения женских партий в ключевых китайских операх 1980–1990-х годов. В центре исследования находятся три знаковых произведения и их первые исполнительницы: «Утраченная любовь» (1981) Ши Гуаннаня в исполнении Ин Сюмэй, «Дочь партии» (1991) Янь Су в исполнении Пэн Лиюань и «Степные просторы» (1995) Сюй Чжаньхуа и Лю Хуэй в исполнении Яо Хун. Эти оперы представляют собой яркие примеры двух основных векторов развития вокального искусства того времени: освоения и адаптации западной техники бельканто и реформирования национальной манеры пения. Опера «Дикое поле» (1987) композитора Цзин Сян в исполнении Вань Шаньхун будет упомянута как важный пример синтеза этих двух направлений.

Трансформация оперного искусства: от «янбанси» к многообразию стилей

Оперное искусство 1980-х годов в Китае развивалось в русле преодоления эстетики «образцовых опер», для которых были характерны схематизм образов и примат политической темы [2, с. 90]. Новое поколение композиторов стремилось к созданию произведений, отражающих сложность человеческой психологии и реальной жизни. Это привело к стилистической диверсификации.

С одной стороны, возникло направление, ориентированное на модель западной «большой оперы» [6, С. 3]. Композиторы заимствовали её драматургические принципы,

структуру (арии, речитативы, ансамбли) и симфонический оркестр. С другой стороны, продолжала развиваться линия национальной оперы, уходящая корнями в традиции оперы «Седая девушка» (《白毛女》), но обогащённая новыми композиторскими и исполнительскими приёмами [3, с. 24]. Этот дуализм ярко проявился в вокальных техниках, которые стали главным полем для творческих экспериментов.

Освоение бельканто: новый язык для психологической драмы и эпоса

Для воплощения новых, сложных женских образов многие певицы обратились к европейской технике бельканто, которая предлагала широкий динамический и тембровый диапазон, кантилену и виртуозность, необходимые для передачи глубоких психологических состояний.

Опера композитора Ши Гуаннаня «Утраченная любовь» (1981) стала первой в Китае лирико-психологической оперой [6, с. 12]. В центре сюжета — трагическая история любви интеллектуалов Цзицзюнь и Цзюаньшэна. Для раскрытия внутреннего мира героини Цзицзюнь — её надежд, душевных метаний и отчаяния — требовалась тонкая нюансировка и гибкость, которые предоставляла техника бельканто.

Исполнительница главной партии Ин Сюэмэй, ученица выдающегося педагога Шэнь Сяня, продемонстрировала блестящее владение академическим вокалом. Её исполнение отличалось свободным звукоизвлечением, мягкостью и масштабностью звучания, естественностью и проникновенным тембром [6, с. 15]. В таких ариях, как «Закатное солнце», её лирико-драматическое сопрано с безупречной кантиленой передавало сложную борьбу чувств героини. Использование широких интервалов и лирических распевов подчёркивало её стремление к свободе и любви [6, с. 16]. Таким образом, техника бельканто в исполнении Ин Сюэмэй стала не просто формальным заимствованием, а органичным инструментом для создания глубокого психологического портрета новой китайской женщины на оперной сцене.

Опера «Степные просторы» (1995), повествующая о трагическом исходе племени торгутов из России на родину, потребовала иного вокального подхода — эпического, монументального, но при этом эмоционально насыщенного. Исполнительница роли Нарэнгаова, Яо Хун, является одной из ведущих китайских оперных певиц, в совершенстве владеющей западной вокальной школой [6, с. 29].

Её вокальное искусство в этой партии характеризуется свободной, величественной манерой пения, мощной и продолжительной дыхательной опорой и виртуозной колоратурной техникой. В кульминационной арии «Мы все обретём бессмертие» её голос достигает невероятного драматического накала, сочетая напряжённые высокие ноты с технически сложными колоратурными пассажами [6, с. 34]. При этом Яо Хун интегрирует в академическую манеру элементы, подчёркивающие национальный колорит, например, используя приём Куцян (哭腔) — «всхлипывания», характерный для китайской народной музыки, что придаёт её исполнению особую искренность и выразительность [4, с. 142]. Её исполнение стало примером того, как техника бельканто может служить для создания масштабных героико-эпических образов в национальной опере.

Модернизация национальной вокальной школы: «Дочь партии» и феномен Пэн Лиюань

Параллельно с освоением западных техник шёл процесс обновления и развития национальной вокальной школы. Ярчайшим примером этого направления стала опера «Дочь партии» (1991) и исполнение главной роли Пэн Лиюань. Это произведение сознательно продолжает традиции классических национальных опер, таких как «Седая

девушка», и активно использует элементы народной музыки и традиционного театра [5, С. 17].

Пэн Лиюань, ученица профессора Цзинь Телиня, стала знаковой фигурой в формировании современного китайского национального вокала. Её техника представляет собой органичный синтез народной манеры с научными принципами звукоизвлечения, заимствованными из западной школы (так называемый стиль «минь-мэй» — синтез народного и бельканто) [4, С. 107]. Это позволило ей добиться уникального тембра, сочетающего яркость, плотность и полётность академического голоса с задумчивостью и чёткой дикцией национального пения.

В партии героини-коммунистки Тянь Юмэй Пэн Лиюань виртуозно использует специфические приёмы традиционной оперы:

Туоцян (拖腔) — протяжное, распевное исполнение слога, которое используется для передачи сильных эмоций. Например, в арии «Весна на родной земле» на слове «走» («уходить») протяжный распев на широком интервале подчёркивает решимость героини идти на самопожертвование [4, С. 128].

Пэнкоу (噴口) — резкое, «взрывное» произнесение слога для выражения драматического напряжения [4, С. 129].

Куцян (哭腔) — «всхлипывания», или «плач» придающий исполнению особую трогательность, например, на слове «甜» («сладко») в той же арии [4, С. 130].

Благодаря этому синтезу Пэн Лиюань создала образ героини, который был одновременно и монументальным, и глубоко человечным, понятным и близким широкому зрителю [2, С. 91]. Её исполнение стало эталоном для нового поколения певцов национального направления.

Тенденции синтеза и упоминание оперы «Дикое поле»

Период 1980-90-х годов в целом характеризовался не столько противостоянием, сколько взаимопроникновением двух вокальных школ. Многие певицы стремились к созданию смешанной техники. Важным примером такого синтеза является опера «Дикое поле» (1987), где партию страстной и мятежной героини Цзиньцзы исполнила Вань Шаньхун.

Вань Шаньхун, обладая голосом, который критики описывали как «сладкий и округлый», сумела усилить его драматическую выразительность, чтобы воплотить взрывной характер своей героини. Её исполнение партии Цзиньцзы стало хрестоматийным примером стиля «минь-мэй», где академическая мощь и техника дыхания сочетаются с характерной для национальной манеры чёткостью дикции и эмоциональной открытостью [4, С. 28]. В арии «Ах, мой дорогой Ху Цзы» её вокал достигает высочайшего драматизма, передавая всю гамму чувств героини — от нежности до отчаяния.

万里春色满家园
(歌剧《党的女儿》选曲)

稍自由, 充满感情地。

阎 肃 贺东久词
王祖皆 张卓娅曲
刘 聪 配伴奏

(1) 曲谱上传于中国曲谱网
HTTP://GUPU.HOBI.NET

Рис. 1: Фрагмент из арии «Весна на родной земле» из оперы «Дочь партии», демонстрирующий использование техники «туоцян».

Приведенный нотный пример демонстрирует, как традиционный вокальный прием интегрируется в современную оперную партитуру. Этот протяжный распев (туоцян) на слог «走» является не просто техническим приемом, а мощным драматургическим средством, передающим нестигаемую решимость героини и возвышенность момента её самопожертвования. Исполнение Пэн Лиюань наполняет этот прием психологической глубиной, что является ярким свидетельством модернизации национальной вокальной школы, где традиционные элементы начинают служить для выражения сложных внутренних состояний персонажа.

Таким образом, творчество рассмотренных певиц — Ин Сюэмэй, Яо Хун, Пэн Лиюань и Вань Шаньхун — отражает ключевую тенденцию периода: стремление к синтезу. Будь то обогащение бельканто национальными интонациями или насыщение народной манеры академической техникой, главной целью оставалось создание художественно убедительного и эмоционально насыщенного образа. Именно это слияние позволило китайской опере 1980–1990-х годов обрести новый, современный язык, способный говорить со зрителем о вечных темах любви, долга и самопожертвования с невиданной прежде глубиной и выразительной силой.

Заключение

Анализ вокальных техник исполнения женских партий в китайской опере 1980–1990-х годов показывает, что этот период стал решающим для формирования современного исполнительского искусства в Китае. Уйдя от идеологической унификации «Культурной революции», опера пошла по пути стилистического многообразия, что напрямую отразилось в вокальных практиках.

Выделяются два ключевых, взаимосвязанных процесса:

Адаптация западного бельканто: эта техника стала незаменимым инструментом для создания сложных, психологически углублённых (Ин Сюэмэй в «Утраченной любви») и эпически-монументальных (Яо Хун в «Степном просторе») женских образов. Певицы этого направления продемонстрировали высокий технический уровень и способность органично вписывать европейскую манеру в контекст национальной драматургии.

Модернизация национальной школы: исполнители, верные национальной традиции, не отвергали западный опыт, а интегрировали его научные основы (постановка дыхания, использование резонаторов) в свою практику. Феномен Пэн Лиюань в опере «Дочь партии» показал, как на этой основе можно развить национальный стиль, сохранив его самобытность и обогатив его новыми техническими и выразительными возможностями.

В итоге, доминирующей тенденцией стал синтез, яркими представителями которого были Вань Шаньхун и Пэн Лиюань. Этот период заложил фундамент для современной китайской оперной сцены, где владение различными вокальными техниками и способность к их гибкому сочетанию стали необходимым условием для создания художественно убедительных и актуальных сценических образов.

Список литературы:

1. Ли Юбин. Традиционная пекинская опера и янбанси: опыт сравнительного анализа // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2022. – №1 (78). – С. 134-149.
2. Лян Ли. Краткий анализ образов женщин и особенностей вокального исполнения в китайской опере – на примере Тянь Юмэй из оперы «Дочь партии» // Голос Хуанхэ. – 2013. – № 12. – С. 90-92.
3. Цзян Ша. Исследование образов персонажей в опере «Дикое поле» с феминистской точки зрения: магистерская диссертация. – 2023. – 50 с.
4. Чжао Муси. Исследование вокального искусства женских ролей в китайской опере: Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения // Северо-Восточный педагогический университет, -Цзилинь. – 2021. – 268 с.
5. Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов-на-Дону. – 2015. – 26 с.
6. Чэнь Цзин. Исследование вокального искусства женских персонажей китайской оперы с 1980-х годов до конца XX века. – Ляонинский педагогический университет. – 2009. – 43 с.

References:

1. Li Yubin. Traditional Beijing Opera and Yanbansi: An Experience of Comparative Analysis // Bulletin of the A. Ya. Vaganova Russian Ballet Academy. – 2022. – No. 1 (78). – P. 134-149.
2. Liang Li. A Brief Analysis of Female Images and Features of Vocal Performance in Chinese Opera – Based on Tian Yumei from the Opera "Daughter of the Party" // Voice of the Huanghe. – 2013. – No. 12. – P. 90-92.
3. Jiang Sha. Study of Character Images in the Opera "Wild Field" from a Feminist Perspective: Master's Thesis. – 2023. – 50 p.
4. Zhao Muci. Study of Vocal Art in Female Roles in Chinese Opera: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts // Northeast Normal University, Jilin. – 2021. – 268 p.

5. Chen Yin. Chinese Opera of the 20th – Beginning of the 21st Century: On the Problem of Adapting European Experience: Abstract of the Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. – Rostov-on-Don. – 2015. – 26 p.
6. Chen Jing. Study of Vocal Art in Female Characters of Chinese Opera from the 1980s to the End of the 20th Century. – Liaoning Normal University. – 2009. – 43 p.