

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.52>

Люй Цзяин

ТЕХНИКА ПЕНИЯ В ВОКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЯХ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

На протяжении почти двух десятилетий XXI столетия в вокальной культуре интенсивно происходят процессы интеграции достижений, принадлежащих разным народам. На фоне современных новаций опыт китайских певцов и преподавателей вокала представляется уникальным, поскольку в течение XX столетия поколения вокалистов целенаправленно трудятся над совмещением техники бельканто с национальным стилем пения, совершенствуя теоретическую систему и практику китайской вокальной музыки. В статье проводится анализ вокальной техники западной и национальной манер звукоизвлечения, осуществляется поиск научного обоснования их различий и сходства. Для этого пошагово анализируются основные моменты вокального голосообразования, сопоставляются принципы и технические приемы пения бельканто и китайского национального вокала.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/11/52.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 278-282. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/11/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

MANDOLIN PERFORMANCE IN THE REPUBLIC OF BASHKORTOSTAN (THE BEGINNING OF THE XX CENTURY)

Loginova Irina Valer'evna

Platonova Svetlana Mikhailovna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov

lokaust@rambler.ru; svetplatona@yandex.ru

The article examines the factors promoting the mandolin propagation in the Republic of Bashkortostan. Cultural processes of the early XX century in many ways determined the development of crosscultural communication realized by means of stringed instruments in common use in the region (dombyra, mandolin, domra). This problem arouses scientific interest because modern instrumental performance is largely determined by cultural processes of that period. The authors provide information on the first mandolin performers; characterize briefly the activity of the mandolin ensembles.

Key words and phrases: mandolin; dombyra; domra; Bashkortostan; instrumental performance; crosscultural communication; Shaikhzada Babich; Sultan Gabyashi.

УДК 78/784

Дата поступления рукописи: 02.09.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.52>

На протяжении почти двух десятилетий XXI столетия в вокальной культуре интенсивно происходят процессы интеграции достижений, принадлежащих разным народам. На фоне современных новаций опыт китайских певцов и преподавателей вокала представляется уникальным, поскольку в течение XX столетия поколения вокалистов целенаправленно трудятся над совмещением техники бельканто с национальным стилем пения, совершенствуя теоретическую систему и практику китайской вокальной музыки. В статье проводится анализ вокальной техники западной и национальной манер звукоизвлечения, осуществляется поиск научного обоснования их различий и сходства. Для этого пошагово анализируются основные моменты вокального голосообразования, сопоставляются принципы и технические приемы пения бельканто и китайского национального вокала.

Ключевые слова и фразы: дыхание вокалиста; даньтянь; голосообразование; связь вокальной и речевой артикуляции; резонанс.

Люй Цзянн

Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург

286437402@qq.com

ТЕХНИКА ПЕНИЯ В ВОКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЯХ КИТАЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Примечательной чертой вокальной культуры конца XX – начала XXI столетия стали процессы интеграции приемов и техник, восходящих к разным музыкальным культурам. Европейские певцы наполняют пение восточной мелизматикой, а вокалисты Востока, в частности Китая, активно осваивают наследие универсальной академической манеры пения, ассоциирующейся для них с искусством бельканто. Это понятие в Китае соотнеслось и навсегда соединилось с обобщенным образом западной вокальной культуры, в которую для китайских музыкантов входят выдающиеся и часто существенно отличающиеся школы вокала – русская, французская, американская, итальянская, австрийская и т.д. В таком обобщении есть свой резон, если сопоставить певческую манеру любого классического европейского вокалиста с классической национальной манерой пения китайских певцов. Разница огромная, и если для европейских музыкантов китайское пение было и остается частью экзотической причудливой культуры, которую пока что никто из европейцев не пытался осваивать, то для китайцев западная манера пения, которую они единым лингвистическим «жестом» назвали «бельканто», – сильнейшая побудительная причина к ее пониманию, постижению, наконец, и исследованию. Китайские вокалисты, освоившие западную манеру пения, активно начали внедрять достижения в педагогику – надо было воспитывать поколение певцов, которым доступен не только национальный опыт, но и не укладывающаяся в его рамки непривычная манера пения. Педагоги и певцы постоянно рефлексировали над удивительными для них совпадениями техник и столь же удивительными различиями результатов. Эта рефлексия воплотилась в еще одном термине из обихода «внутреннего пользования» китайской вокальной практики – «научное бельканто». Понятие отражает комплекс технических и физиологических характеристик вокального процесса. Без точного объективированного наблюдения за физиологией пения вполне обойдется в процессе своего обучения европейский вокалист, но для инокультурного певца физические характеристики звукоизвлечения оказываются принципиальными, поскольку в активных запасах его опыта метафоры «маска», «опора на диафрагму» и подобные напоминают чужие непереуверенные иероглифы.

Настоящая статья написана вокалисткой, практикующей совмещение разных вокальных традиций. **Актуальность** содержания статьи заключена в сопоставлении разных вокальных систем, лежащих в основе западного и китайского подходов к певческому процессу. Описанный опыт представляется *полезным и чрезвычайно*

перспективным, поскольку приближает представителей разных музыкальных культур к пониманию практики друг друга, к полноценному вслушиванию в смыслы, воплощаемые разными музыкальными языками и озвученные разными вокальными манерами.

В учебной практике педагоги постоянно испытывают потребность сравнивать китайское звукоизвлечение с вокальной манерой западного образца. Эти сравнения выглядят как образные описания, которые должны помочь студентам почувствовать специфику каждой манеры. Как справедливо замечает российская исследовательница Т. Будаева, научные «изыскания в данном направлении на сегодня находятся в самом своем начале и в силу тонкой природы голосового аппарата и китайской специфики певческой техники требуют дальнейшей скрупулезной работы» [1, с. 56]. Поэтому *анализ технологии* китайского вокального звукоизвлечения и сравнение его с западным эталоном обладают неоспоримой **научной новизной**, а *практическая ценность* исследования заключается в том, что сопоставление разных манер пения позволит вокалистам разных культур глубже понять собственную технику звукоизвлечения и почувствовать несомненную красоту китайского классического пения.

Цель исследования, представленного в данной статье, – сопоставить основополагающие моменты китайского пения и западной академической традиции, именуемой в Китае «бельканто». К основополагающим аспектам пения относятся принципы дыхания, техника голосообразования, специфика резонанса. Существенным фактором является также влияние китайского языка на вокальное звукоизвлечение. Эти задачи рассмотрены в соответствующих разделах статьи.

1. Дыхание вокалиста

Физиология дыхания основана на работе дыхательных органов – легких, под действием которых грудная клетка увеличивается и уменьшается. При увеличении грудной полости давление в легких снижается и становится ниже атмосферного, вследствие чего из внешней среды по дыхательным путям начинает поступать воздух, который выравнивает внутреннее и внешнее давление – так происходит процесс вдоха. Аналогично при выдохе грудная клетка сжимается, давление в легких становится больше атмосферного, и воздух выходит из легких наружу. Существует два основных направления движений грудной клетки – грудное дыхание, при котором изменяется горизонтальный диаметр грудной полости, и брюшное дыхание, при котором меняется вертикальный диаметр грудной полости. Вокалистам известно, что в технике бельканто оба вида дыхания совмещены в так называемом грудобрюшном дыхании. Клифтон Вейр так описывает метод дыхания бельканто: «В центрально-нижней части торса при дыхании одновременно используются ребра и мускулы нижней части живота. Этот идеальный метод дыхания выполняется путем прохода через расширение объединенных центральной и нижней частей торса, этот метод был выдвинут итальянской школой вокальной музыки» [4, с. 35].

В. П. Морозов в своем исследовании «Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники» уточняет это положение: «В вокальной педагогике часто говорится о трех типах дыхания певца: верхнегрудном, грудобрюшном (среднем) и нижнебрюшном. Следует, однако, заметить, что в чистом виде эти типы дыхательных движений не существуют, так как при дыхании певца всегда колеблются все участки тела. В то же время замечено, что у хороших певцов движения в области верхней части грудной клетки минимальны при хорошей подвижности в средней части туловища и низа живота. У неопытных певцов как раз наоборот: преобладает верхнегрудное дыхание при слабой подвижности нижней части грудной клетки и живота» [3].

В китайской национальной манере пения техника дыхания отражена в понятии «воздух, погружающийся в дантянь». В системе представлений вокалиста под «дантянь» подразумевается место на теле ниже пупка на три дюйма (Рис. 1).



Рисунок 1

Слово «дантянь» берет начало в китайском даосизме. Идиома «воздух, погружающийся в дантянь» не означает, что вдох действительно нужно пропускать до указанной точки брюшной части, но акцент должен быть сделан именно на чувстве направления и глубины дыхания. Вдох-дантянь также предполагает использование грудобрюшного дыхания, где главное – движения диафрагмы вверх и вниз, и в этом, как показали исследования китайских вокалистов, будь то западное бельканто или китайская национальная манера пения, требования совпадают [5, с. 46]. При вдохе диафрагма расширяется книзу, легкие как можно больше книзу разбухают, ребра слегка расширяются, мышцы брюшной полости, сжавшись, поднимаются, давят на брюшную полость, создается ощущение, что вдох достиг брюшной полости. Однако китайский вокал, практикующий этот принцип дыхания в китайской национальной опере, обращает особое внимание на *малый деликатный* объем воздуха, в отличие от бельканто, где объем воздуха большой. Поэтому выходящий звук в китайском способе звукоизвлечения получается изящный, тонкий, обладающий ясным металлическим свойством, тогда как звук бельканто сильнее, при этом обладает полетностью и более насыщен глубиной тембра.

2. Голосообразование

Техника бельканто широко применяет микширование звука. По наблюдению известного в Китае преподавателя вокала Шэнь Сяна, тщательно исследовавшего западную манеру звукоизвлечения, «главное отличие техники бельканто от других техник заключается в микшировании звука. Данная техника использует и настоящий звук, и фальцет, они сочетаются в нужном соотношении в зависимости от высоты звука» [6, с. 2]. Понятие фальцета, заимствованное китайской вокальной традицией, внутри нее наполнилось иным содержанием. Дело в том, что китайское национальное пение издревле культивировало высокие голоса с полноценно звучащим тембром, и заимствованное понятие фальцета закрепилось в сознании китайских педагогов вокала как отражающее манеру пения в высоких регистрах. Однако российская исследовательница Т. Б. Будаева, проведя ряд акустических исследований пения китайских вокалистов, доказала, что в высоких регистрах китайцы поют полными голосами, не прибегая к фальцету [2, с. 97]. Не так давно и китайские исследователи изменили отношение к феномену высоко звучащих голосов, соотнеся их с понятием «легкой функции тембра», в отличие от «тяжелой», свойственной вокальному диапазону низкого (женского/мужского) голоса [8]. Столь резкие разграничения идут от традиции пения в пекинской опере, где диапазоны голосов вторичны по отношению к тембру, характеризовавшему амплуа пекинской оперы. Дань или маодань, шэн или сяошэн – это не только типические персонажи традиционного театра, но и присущие им краски голоса в рамках диапазона, не простирающегося, как правило, за пределы от одной до полутора октав.

Западная манера академического пения была воспринята китайскими вокалистами как система, которая уделяет особое внимание сочетанию фальцета с чистым голосом, что позволяет во время изменения высоты звука уловить единую, общую тенденцию, благодаря чему регистровые переходы остаются незаметными. Если все же сохранить корректное использование термина «фальцет», становится понятным, что для китайских вокалистов принципиальным в технике бельканто является гладкое преодоление регистровых переходов. Для китайского национального пения такой проблемы не существовало – каждый персонаж или каждое вокальное сочинение использовали единый регистр с максимально развитым голосообразованием внутри него. Но вхождение в западную культуру ставило перед китайскими вокалистами новую задачу – освоение широкого диапазона, в котором необходимо достигнуть ровного звучания во всех его составляющих. Понятно, что регулирование голосообразования в технике бельканто более скоординировано, исполнителю удастся произвести легкий, непринужденный, красивый звук, а также расслабить и привести в рабочее состояние рот, глотку, горло и нижнюю челюсть, органы дикции и акустического резонанса, кроме того, снизить нагрузку на голосовые связки. Все это повышает качество исполнения и защищает задействованные в голосообразовании органы от износа.

В Китае древнейшие народные песни в основном исполнялись с применением чистого натурального голоса, такая манера исполнения отличается максимальной естественностью. Народные песни разных районов севера, например Цинхайский «Цветок», отличаются развитым ярким звучанием в высоком регистре, звучание голоса обладает отчетливой специфичностью. Древняя манера пения тесно взаимосвязана с языком; сочетание интонирования и диалекта запечатлевает характерные особенности местного стиля. При натуральном пении тембр голоса очень ясный, позиция звука впереди. Но при таком звукоизвлечении дыхание сравнительно неглубокое, силы звука меньше, отчего он не проявляется во всей полноте, оставаясь достаточно однообразным [7, с. 25].

После 50-х годов XX века китайский национальный вокал начал постепенно идти в сторону специализации. Ряд музыкальных учреждений приступает к созданию учебных программ традиционной вокальной музыки. Открываются исследовательские учреждения национальной вокальной культуры, предназначенные для сохранения и профессионализации певческой традиции китайской оперы, речитативной декламации, народных песен. Специалисты изучают и смело заимствуют преимущества дыхания, подачи звука, резонанса из технологии, присущей западному пению. Физиологический процесс звукоизвлечения оказался подобным в двух радикально отличающихся вокальных системах: при расслаблении нижней челюсти открывается челюстная кость, поднимается «мышца смеха», язык принимает горизонтальное положение, шея и плечи расслаблены; делается акцент на силу мышц поясницы и живота, все эти требования были единогласны с бельканто. Но отличия на слух остаются очевидными: во-первых, бельканто по сравнению с народным вокалом в любой партии сохраняет полноту тембра. Кроме того, звучание в бельканто опирается, условно говоря, назад, используя глубинные ресурсы звукоизвлечения – опору на диафрагму, тогда как звучание в национальной манере отправляет опору звука вперед, в ротовую полость. В технике национального пения отчетливо слышно, что в высоком регистре звук более яркий, чем в бельканто; национальный вокал по-прежнему использует принципы дыхания, свойственные стилю китайской традиционной оперы. Наконец, полиэтничность народонаселения Китая закрепила в культуре страны множественность эстетических традиций, диалектных норм языка, разнообразие музыкальных стилей, яркую этническую специфичность. Эта множественность локальных стиливых проявлений способствовала такой же множественности особенных приемов и манер исполнения. Поэтому в национальном пении сосуществуют разнообразные сочетания тембровых качеств голоса, которые китайские специалисты до сих пор рассматривают как соотношение натурального голоса и фальцета [6, с. 17].

Так, в Хубейской народной песне «Напев драконовых лодок» соотношение натурального голоса и фальцета, по мнению китайских вокалистов, 70% на 30%, в китайской классической песне «Бесконечные сожаления» такое соотношение 50% на 50%, в отрывке из пекинской оперы «Роптания Хуанхэ» 30% на 70%.

3. Резонанс

В технике бельканто во время распева гласные звуки формируются в задней части полости рта или в глотке, при этом во время звукообразования все резонансные полости приходят в движение, создавая смешанный резонанс. Поэтому особенно важно обратить внимание на положение «полувдоха», когда открывается полость глотки, с помощью чего мягкое небо приподнимает и опускает гортань, растягивая и раскрывая

полость глотки и носа, формируя длинный звуковой канал и приводя в готовность основные резонансные полости. Данная техника помогает открыть горло, которое поддерживает дыхание во время распева, «вертикально» выравнивая звук [8, с. 84]. Полость глотки состоит из мягких тканей стенок, неба, основания языка, поэтому звук, издаваемый голосовыми связками, внутри данной полости резонирует слабо, в то же время полость расположена далеко ото рта, что создает гортанный сдержанный звук. Силу звука умножают грудной и головной резонаторы, искусно задействуемые в процессе звукоизвлечения.

Одна из языковых особенностей техники китайского национального вокала – это формирование гласных в передней части полости рта, поэтому звукообразование и резонанс в основном создаются в этой части, при этом грудная и головная полости используются в наименьшей степени. Полость рта состоит из более твердых тканей зубного ряда и твердого неба, что создает хорошие условия для резонанса звуковой волны, поэтому сам звук принимает «горизонтальную» форму – направленный фокус, легко «рисующий» кружево восточных мелизмов, но слуху западных музыкантов кажущийся порой плоским и однокрасочным [7, с. 15]. Китайский национальный вокал использует в основном манеру исполнения, при которой резонаторный центр направлен вперед, поскольку полость глотки используется минимально: звук от колебания связок направлен в ротовую полость, где и происходит усиление. Раструб звука оказывается коротким, особенно при пении высоких нот, таких как «С» третьей октавы, поэтому сила звука и его волна, покрывающая расстояние, намного меньше, чем в бельканто. Осознание этого факта послужило одной из причин изучения и заимствования китайскими специалистами опыта бельканто в области акустического резонанса. Для китайских вокалистов становится насущной задачей не только освоение техники западного искусства, но и сохранение собственной культуры, нуждающейся в более совершенных технологиях пения, опирающихся не только на стремительно исчезающую интуицию традиции. Сохраняя язык и стиль традиционного пения, китайские артисты заимствовали метод смешанного резонанса, изучив его суть с научной точки зрения. Таким образом, китайский национальный вокал сделал шаг навстречу самосовершенствованию.

4. Китайский язык и вокальная практика

Многолетняя практика и исследования в области чтения китайских иероглифов дали возможность разделить их на три основные группы и тринадцать подгрупп (тринадцать классов внетональных рифм), а именно:

– первая группа: морфема или односложное слово. Особенностью данной группы является произношение звука от начала до конца, артикуляция при этом не меняется. Например: fā huā zhé, pō gē zhé, yuèyè zhé, yī yǔ zhé, gū sū zhé;

– вторая группа: многосложные слова. Особенностью этой группы является очень подвижная мимика рта и губ во время распева, певцу необходимо менять и регулировать положение полости рта, чтобы правильно и четко произнести слова. Например: Huái lái zhé, gōng guī zhé, hǎo tiáo zhé, shǒu qiū zhé;

– третья группа: носовые звуки. Особенностью данной группы является прохождение звуков через носовую полость, резонанс создается тоже при помощи носовой полости, при этом положение губ меняется несильно. Например: Shān qián zhé, réngún zhé, chángjiāng zhé, dōngfēng zhé.

В китайской традиционной вокальной технике очень строгий и серьезный подход к вопросу дикции и артикуляции. Фонетическая структура китайского языка очень сложная, в системе фонетической транскрипции китайских иероглифов пиньинь один слог может состоять либо из инициала (начальная согласная) и однофонемной финали, либо из одной сложной финали. Большинство слов образованы из трех частей, а именно из первой части – инициала (согласной), второй части – финали (гласная) и третьей части – объединяющей финали (конечная полугласная или носовой сонант), например, в слове “hong” (хун) *h* является первой частью, *o* – второй частью и *ng* является хвостовой частью слова или носовым сонантом, в слове “qian” (цян) *q* – первая часть или начальная согласная, *i* – это неслогообразующая гласная, *a* – средняя часть слова или слогообразующая гласная, *n* – конечная согласная; в слове “ta” (та) *t* является начальной согласной, *a* является медиалью. Начальная гласная образуется, когда воздушный поток проходит через губы, зубы, язык, гортань. Основное усилие создается губами, языком и зубами, во время пения эти части тела быстро выдают нужные начальные согласные звуки и играют важную роль в придании этим звукам чистоты, точности и твердости, а затем переносят усилие на произнесение слогообразующей гласной. Инициаль перетекает в медиаль, поток воздуха сталкивается с голосовыми связками, создавая настоящий трехмерный звук, при этом звук медиали образуется в глотке, это основное различие между распевом и обычной повседневной речью. В разговорной речи средняя часть слога образуется в ротовой полости.

В китайской вокальной традиции выработаны основы соединения речевой и музыкальной интонаций [9, с. 63]. Чтобы озвучить слоги в согласии с мелодией, нужно соединять воедино слог и его лингвистический тон, максимально удлинять среднюю часть слова, поддерживать заднюю стенку глотки в напряженном положении. Во время распева средняя часть слога звучит дольше всего, именно на эту часть слога выпадает изменение тембра и резонанс. Последняя часть слога завешает звук и естественным образом соединяется с началом следующего.

Изучая составляющие слога, можно заметить, что каждая фаза является важной и перетекает одна в другую, первая фаза «быстрая», она стремительно переносит нас к основной, второй фазе, которая насыщает звук, третья, заключительная, фаза «облегчает» звук; поток воздуха, проходящий через каждую фазу, превращается в четкий слог. Таким образом, слоги и слова соединяются друг с другом, создавая поток живой связной речи.

Китайский язык и языки западных стран относятся к разным языковым семьям, поэтому фонетическая разница огромная. В каждом языке есть свои правила орфоэпии, свои строгие требования к произношению и интонации, даже музыкальная транскрипция приспосабливается к особенностям местного языка, именно поэтому техники вокала неотделима от языка народа. Техника бельканто тоже придает большое значение языку, требует четкого, мелодичного и плавного распева каждой гласной.

Сопоставление основополагающих моментов китайского пения и западной академической традиции, именуемой в Китае бельканто, позволило автору сделать следующие **выводы**:

- особенностью европейских языков является образование гласных звуков в задней части полости рта или в полости глотки, что облегчает звукообразование и акустический резонанс, поэтому, исполняя западные музыкальные произведения, необходимо придерживаться техники бельканто;
- использовать технику бельканто во время исполнения китайской песни, особенно народной, практически невозможно, так как даже во время чтения слов расстояние между гласными и согласными звуками велико, к тому же китайская фонетика весьма специфична. В этих условиях певцу необходимо создать резонанс, что еще сильнее усложняет задачу;
- изучение обеих техник, углубление знания в области связи фонетического и вокального аспектов звучания поможет сохранить специфику и национальный колорит вокальной культуры.

Список источников

1. Будаева Т. Б. Исследование характеристик вокального звука китайского традиционного театра с помощью компьютерного анализа // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 1 (47). С. 52-58.
2. Будаева Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: дисс. ... к. искусствоведения. М., 2011. 253 с.
3. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники [Электронный ресурс]. URL: <http://bookre.org/reader?file=759750&pg=2> (дата обращения: 12.08.2019).
4. 克里夫顿·韦尔著 罗抒冬译 声乐基础教学法：演唱的基本与过程. 人民音乐出版社, 2014年—85页 (Вейр К. Базовый метод преподавания вокала: основы и процесс пения. Пекин, 2014. 85 с.).
5. 余笃刚. 民族声乐学 上海音乐出版社 2015年 146页 (Юй Юган. Национальная вокальная музыка. Шанхай, 2015. 146 с.).
6. 李晋玮. 《沈湘声乐教学艺术》人民音乐出版社, 2017年, 20页 (Ли Цзиньси. Шэнь Сян и искусство вокальной педагогики. Пекин, 2017. 20 с.).
7. 金铁霖. 《声乐教学艺术》人民音乐出版社, 2008年, 28页 (Цзинь Телинь. Искусство преподавания вокальной музыки. Пекин, 2008. 28 с.).
8. 理查德·奥尔德森. 《嗓音训练手册》, 李维贞 (译) 北京: 中央音乐出版社, 2006 (Олдерсон Р. Руководство по обучению вокалу / перевод Ли Вэйчжэнь. Пекин, 2006).
9. 邹长海. 《声乐艺术语言学——讲话与歌唱》北京: 人民音乐出版社, 2009年 (Цзоу Чанхай. Вокальная музыкальная лингвистика – речь и пение. Пекин, 2009).

SINGING TECHNIQUE IN THE CHINESE VOCAL TRADITION

Lyu Jiayin

*Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg
286437402@qq.com*

In the XXI century, vocal culture actively assimilates the achievements of national vocal schools. Against the background of modern innovations, the experience of the Chinese singers and vocal teachers seems to be unique because in the XX century, generations of vocalists seek to combine the bel canto technique and national singing style improving theoretical basis and performance of the Chinese vocal music. The article aims to analyse the western and national manners of sound extraction, to find scientific justification of similarities and differences between them. To achieve this objective, the researcher analyses the basic stages of vocal phonation, compares the principles and techniques of bel canto singing and the national Chinese vocalism.

Key words and phrases: vocalist's respiration; dantyan; phonation; relation of vocal and speech articulation; resonance.

УДК 781.61

Дата поступления рукописи: 18.09.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.53>

Статья посвящена исследованию фортепианных вариаций Франца Шуберта, которые являются малоизученной областью творчества великого композитора. Данные произведения рассматриваются в контексте исторического развития жанра, а также сквозь призму развития представления Шуберта о вариационном цикле. На их примере автор прослеживает связь с традициями вариаций Бетховена, применяя метод сравнительного анализа для сопоставления конкретных вариационных сочинений двух композиторов, живших примерно в одну эпоху. Большое внимание уделяется драматургическим особенностям вариаций Шуберта.

Ключевые слова и фразы: Шуберт; вариации; вариационный цикл; тема; развитие.

Максимов Евгений Иванович, д. искусствоведения, доцент
*Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
evgeny.69@list.ru*

ФОРТЕПИАННЫЕ ВАРИАЦИИ ФРАНЦА ШУБЕРТА В ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ ЖАНРА

Среди фортепианных произведений Франца Шуберта до сегодняшнего дня **наименее изученной областью** являются вариации. Им посвящены лишь немногочисленные исследования [4-6; 10]. Проблема