

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Сунь С. Репрезентации теноровых арий из опер Дж. Пуччини («Богема», «Тоска» и «Турандот») мастерами русской и китайской вокальных школ // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2024. № 2. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.2.70441 EDN: WBVLTJ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70441

Репрезентации теноровых арий из опер Дж. Пуччини («Богема», «Тоска» и «Турандот») мастерами русской и китайской вокальных школ

Сунь Сюнь

ассистент-стажер, Российская академия музыки им. Гнесиных

121069, Россия, г. Москва, ул. Поварская, 30-36, стр. 1

✉ 1653317214@qq.com



[Статья из рубрики "Голоса и хоровые ансамбли"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2024.2.70441

EDN:

WBVLTJ

Дата направления статьи в редакцию:

11-04-2024

Дата публикации:

18-04-2024

Аннотация: В статье исследуется вопрос исполнительских интерпретаций известных теноровых арий из опер Дж. Пуччини, которые не только прочно вошли в репертуар выдающихся певцов, но также являются обязательной частью программы вокальных конкурсов и обучающего репертуара музыкальных вузов. Мы проанализировали репрезентацию арий их опер «Богема», «Тоска» и «Турандот») мастерами русской (С. Лемешев, В. Атлантов, П. Мелентьев, Е. Райков, М. Михайлов, В. Галузин) и китайской вокальных школ (Канг Ванг, Ицзе Ши, Вэй Сун, Ши Чу Джанг, Денг Чао Хун) В данной статье был проведен анализ исполнителей разных школ и эпох, в котором были обозначены слабые и сильные стороны интерпретаций и выделены особенности партии и варианты ее исполнения выдающимися представителями русской вокальной школы и

молодыми певцами из Китая. Автор ставит перед собой цель выявить различные приемы вокальной техники тенора, используя в качестве примера арии из опер Дж. Пуччини, а также задачу – провести анализ арий, исполненных выдающимися русскими и китайскими артистами, уделяя особое внимание интерпретации и средствам исполнения, в частности технике бельканто, с помощью сравнительного анализа интерпретаций. Шедевры мировой оперы имеют равное значение как для российской культуры, так и для китайской, и к ним часто обращаются режиссеры и постановщики. Бессмертной фигурой оперного мастерства для России и Китая является Дж. Пуччини и, в целом, итальянская оперная школа с ее уникальным стилем бельканто, воплощенным также в творчестве мастеров Россини, Верди, Доницетти. Так как в Китае активно интересуются русской и итальянской оперой и часто их исполняют, этот аспект видится актуальным в наше время, чему посвящено много исследовательских работ. В настоящей работе автор ставит перед собой цель выявить различные приемы вокальной техники тенора, используя в качестве примера арии из опер Дж. Пуччини, а также задачу – провести анализ арий, исполненных выдающимися русскими и китайскими артистами, уделяя особое внимание интерпретации и средствам исполнения, в частности технике бельканто.

Ключевые слова:

Теноровые арии, Вокальное искусство, Пуччини, Рудольф, Каварадосси, Калаф, интерпретация, исполнение, вокал, китайская вокальная школа

Оперный театр имеет огромное значение для мирового искусства, не только музыкального, но и, в целом, художественно. Он объединяет все виды искусства, представлен множеством разновидностей, является отражением жизни общества. На протяжении долгого времени европейский и восточный театр представлял собой два контрастных типа, между которыми не было ничего общего. Но по мере развития оперного театра возникали разнообразные направления, восточный и европейский виды становились ближе друг к другу и находили точки соприкосновения, несмотря на абсолютную несхожесть.

Восточный и западный театр взаимодействуют друг с другом на протяжении долгого времени, и системное изучение столь непохожих культур окажет значительное влияние на развитие театрального искусства в целом и оперного – в частности, чем объясняется актуальность выбранного ракурса данной статьи.

Шедевры мировой оперы имеют равное значение как для российской культуры, так и для китайской, и к ним часто обращаются режиссеры и постановщики. Бессмертной фигурой оперного мастерства для России и Китая является Дж. Пуччини и, в целом, итальянская оперная школа с ее уникальным стилем бельканто, воплощенным также в творчестве мастеров Россини, Верди, Доницетти.

Так как в Китае активно интересуются русской и итальянской оперой и часто их исполняют, этот аспект видится актуальным в наше время, чему посвящено много исследовательских работ.

При работе над статьей были использованы труды авторов, обобщающих музыкальное наследие Дж. Пуччини – статьи А. К. Кенигсберга [\[1; 2\]](#), О. Б. Степанова [\[3\]](#), книги Л. В. Данилевича [\[4\]](#), И. В. Нестьева [\[5\]](#), а также труды, переведенные на русский язык – Т. Г

Келдыш «Письма» [6] и А. Фраккаролли «Мой друг Пуччини рассказывает» [7]. Итак, музыкальный материал затронутой им темы в целом уже более века анализируется музыковедами разных стран.

На основе изучения обозначенного корпуса литературы автор приступил к исследованию отобранного материала аудиозаписей выдающихся исполнителей – представителей русской и китайской вокальных школ – что стало, уникальным авторским решением, позволяющим на основе выборки ряда интерпретаций сопоставлять и сравнивать общие и особенные черты русской и китайской вокальных школ. Именно выбранный автором ракурс и отобранный материал составляет важнейший элемент научной новизны данной статьи.

В настоящей работе автор ставит перед собой цель выявить различные приемы вокальной техники тенора, используя в качестве примера арии из опер Дж. Пуччини, а также задачу – провести анализ арий, исполненных выдающимися русскими и китайскими артистами, уделяя особое внимание интерпретации и средствам исполнения, в частности технике бельканто. Предметом исследования является совокупность особенностей интерпретации теноровых арий из опер Дж. Пуччини мастерами русской и китайской вокальных школ. Объектом – теноровые арии из опер Дж. Пуччини («Богема», «Тоска» и «Турандот») в интерпретации русских и китайских певцов. В качестве эмпирического материала послужили аудиозаписи их исполнения отдельными певцами из России и Китая, на основе которых был сделан сравнительный анализ их интерпретаций.

Проводя анализ интерпретаций, важно учитывать образ и характер главного героя, который создает автор, и оценить, насколько точно и глубоко его воплощает артист, что нового привносит в портрет своего персонажа. Также следует проанализировать вокальную технику: как певцы исполняют мелизмы, выстраивают фразировку, какие приемы используют в сложных местах вокальных партий. Касательно воплощения артистом характера героев Тито Гобби в своей работе «Мир итальянской оперы» писал так: *«Не старайтесь придать своему герою большую значимость вопреки замыслу композитора или либреттиста: не в этом состоит ваша задача. А состоит она в том, чтобы до конца разобраться в характере вашего героя: так, что, встретиться он вам на улице, вы сразу узнаете его»* [8, с. 3]. Итак, в дальнейшем анализ арий будет построен по принципу «от общего – к частному»: от интерпретации образа персонажа к отдельным элементам технического мастерства певца.

Другая проблема касается языка, вопросов произношения и качества перевода. Исполняя переведенный с итальянского языка текст, певцы могут столкнуться со смещением смысловых акцентов, что может привести к искажению смысла. Об этом также писал Т. Гобби: *«"Дон Жуан", "Свадьба Фигаро", "Так поступают все женщины" – все это итальянские оперы, но равнодушие певцов-итальянцев (при поощрении и поддержке со стороны дирижеров, менеджеров и импресарио) отдало их на откуп иностранцам, которые итальянский язык коверкают, а то – еще хуже – предпочитают петь на других языках. Спрашивается, зачем Моцарт, австриец, писал эти оперы на итальянские либретто, если им суждено было быть исполняемыми на немецком или даже на английском языках?»* [8, с. 11]. Поэтому идеальным является пение на языке оригинала, а главное – понимание этого языка, смысла слов, текста. Это помогает певцу сделать исполнение своей партии более глубоким, осмысленным, искренним.

Будучи гениальным оперным драматургом, Пуччини владел искусством необычайно

точной музыкальной обрисовки персонажей и ситуаций. Его герои не бывают абстрактными «любовниками» или «злодеями»: они очень живые, настоящие, яркие – горячо, отчаянно влюбленный поэт Рудольф; страстно любящий Тоску и обреченный на смерть художник Каварадосси; добрый, смелый принц Калаф, влюбленный в китайскую принцессу.

Теноровые партии в операх Пуччини невероятно сложные (трудные арии, большие тесситуры, требующие выдержки и высокого технического мастерства), как и его герои.

Вначале мы обратимся к арии Рудольфа «*Che gelida manina*» («Холодная ручонка») из оперы «Богема» Дж. Пуччини. В ней молодой и талантливый поэт Рудольф встречается швею Мими. Он очарован ее красотой, но нерешителен. Рудольф поет Мими о своем деле, держа ее за руку. Это красивая и трогательная ария о зарождении любви и один из самых ярких моментов оперы. В эпиграфе к Первому действию указано: «*Такою полюбил ее (Мими) Рудольф. Особенно приводили его в восторг ручки Мими. Она умела, несмотря на работу, сохранить их чарующую нежность и белизну...*» [9].

Эта ария покорила сердце не одного слушателя благодаря яркому верхнему *d1* – место довольно трудное для исполнителя и требующее значительной технической подготовки и вокальных умений. В соответствии с традициями итальянской вокальной школы, исполнить его нужно филигранно, без форсирования. Т. Гобби говорит: «*...там жуткое верхнее ре кажется совсем уж высоким, выше, чем на самом деле, а потому очень хочется ужесточить, форсировать звук. Но тогда происходит вот что: вы открываете рот слишком широко, челюсть идет вниз, а горло при этом зажато, звук оборван*» [8, с. 3].

Для анализа исполнения этой арии были выбраны интерпретации С. Лемешева [1] (1947 год) [10] и П. Мелентьева [2] (2018 год) [11], чтобы сравнить нюансы старой и современной русской исполнительской школы.

С. Лемешев исполняет арию на русском языке. Несмотря на то, что ария переведена на русский язык, Лемешев подчеркивает все смысловые акценты, которые соответствуют музыкальному воплощению оригинального текста. Его Рудольф представляется добродушным, искренним и заботливым человеком, который мило и деликатно поет о том, что «холодную ручонку» Мими надо бы согреть. Лемешеву искусно удастся продемонстрировать разные стороны характера Рудольфа – в рассказе поэта о себе голос его становится сильным и свободным. Рассказывая о себе, Рудольф поет сбивчиво и взволнованно, а когда поет о своих чувствах, голос его становится трепетным и нежным. Лемешеву отлично получается передать каждый нюанс партии, и во фразе «Так часто без пощады меня грабят злодеи» мы буквально ощущаем состояние страдающей, но свободной души поэта.

Фраза «И вновь отдаюсь, как прежде, златой моей надежде» может быть спета двумя способами (простым и сложным), и Лемешев выбирает последний, наполняя арию необыкновенной силой, стремительной волей и отчаянной надеждой. Когда поэт поет о любви, голос Лемешева звучит на *piano* с легким вибрато. Все мелизмы, прописанные в партии, исполнены точно, аккуратно, без напряжения и форсирования. Благодаря широкому дыханию и отточенной фразировке, Лемешев доводит каждую мысль, заложенную в арии, до логического завершения.

При анализе интерпретации П. Мелентьева, поющего на итальянском языке, видно, что его исполнению свойственна некоторая нервозность. Если удобные по диапазону звуки спеты деликатно и мягко, то высокие ноты (по всей видимости, трудные для этого

вокалиста) получаются кричащими, начиная со звука *c1*. В виду того, что в арии подобные звуки встречаются часто, их исполнение получается неровным и сильно выделяется из общей концепции музыкальной партии.

Данную проблему можно было бы решить за счет работы дыхания, постепенно нарастив динамику, но исполнитель в местах со скачками приостанавливает подачу воздуха и прерывает дыхание, из-за чего теряется целостность.

Для анализа интерпретации китайскими вокалистами мы выбрали исполнение молодого китайского певца Канга Ванга^[3] (2015 год)^[12], солиста Метрополитен опера. Это действительно образцовая интерпретация, однако стоит отметить, что китайский певец долгое время работает в США.

Канг Ванг исполняет арию на языке оригинала. Его Рудольф полон чувственности, жизнелюбия, страстности, он полностью очарован наивностью Мими. Певец филигранно точно исполняет все мелизмы, соблюдая паузы и ремарки, отмеченные Пуччини. Перед важной нотой *d1* Канг Ванг заранее подготавливает дыхание, и поэтому исполняет ее без форсирования, в нужной позиции. Это делает самый высокий звук арии не «кричащим», а наполненным смыслом, страстью и пониманием характера героя.

Точное попадание исполнителя в образ (Рудольф – творческий молодой человек, которого своей наивностью и невинностью покорила Мими) позволяет слушателю проникнуться историей любви героев.

Из китайских отметим интерпретацию Ицзе Ши^[4] (2010 года)^[13]. В его исполнении Рудольф мягкий и чуткий юноша, влюбленный в прекрасную девушку. В голосе певца есть мягкость, которая присуща советским исполнителям (например, Лемешеву). Он очень трепетно и нежно обращается к девушке, говоря о ее ручке.

На ноте *d1* ощущается сила чувств героя и его упоение ими, а в рассказе о себе он представляется по-юношески хвастливым. Ицзе Ши с точностью передает все детали музыкального текста, однако в его исполнении несколько часто и резко меняются разные настроения пылкого юноши Рудольфа, из-за чего эта интерпретация получается не совсем целостной.

Благодаря выше проведенному анализу интерпретаций, становится понятным следующий тезис: *«Вряд ли найдется произведение более подходящее для оперного певца, чем этот безупречный шедевр Пуччини – "Богема". Он настолько мелодичен, так быстро покоряет слушателей, что порой его склонны недооценивать, забыв о том, что передать простоту, нежность и подлинное чувство в доступной для всех форме может только истинный гений»* ^[8, с. 104].

Далее для анализа мы выбрали интерпретации арии «*El lucevan le stelle*» Каварадосси из оперы «Тоска» в исполнении В. Атлантова^[5] (1974 год)^[14], Е. Райкова^[6] ^[15] и Взя Суна^[7] ^[16].

Марио Каварадосси – романтическая фигура, многогранная, противоречивая. Первоначально он предстает легкомысленным, и хоть он говорит о своих чувствах к певице Тоске, к творчеству и таланту ее он равнодушен – более всего его волнует красота главной героини. Однако после знакомства с Анджелотти мы видим и другую сторону художника – он может быть храбрым, отважным, смятенным в сцене с жестоким Скарпиа, а при появлении Тоски его одолевает тревога.

Именно предсмертная ария Каварадосси «*El lucevan le stelle*» («Горели звезды») наиболее ярко раскрывает образ героя. Каварадосси, ожидая казни, вспоминает свою любовь к Тоске и пытается найти внутреннюю силу перед лицом смерти. В его словах – прощание со счастьем, с родным домом и городом, в котором он жил. И все эти чувства певец должен передать с искренним чувством, исполняя эту арию.

Все это отлично удастся В. Атлантову. В его исполнении слышна боль главного героя, ощущение потерянности, обреченности. В речи персонажа слышна безысходность, чувство обреченности. Стоит сказать, что Атлантов исполняет номер на языке оригинала, однако не всегда точно произносит итальянские слова. Напряжение в вокальной партии постепенно возрастает, на словах «*Oh! Dolci baci languide carezze mentr'io fremente*» («О! Сладкие поцелуи, томные ласки») слышится пылкая страсть и тоска по любимой, а во фразе «*E non ho amato mai tanto vita*» («Я так никогда не жаждал жизни») Атлантов делает акцент на каждом слоге, что позволяет полностью прочувствовать эмоции главного героя, которые подобны душевному крику. Артист с точностью соблюдает все мелизмы, чистоту интонации, совершает паузы в указанных для этого местах. Динамика так же выверенная – постепенно Атлантов идет на *crescendo*, а в конце совершает небольшое *diminuendo*.

Е. Райков исполняет арию на русском языке, и его версия несколько отличается от варианта Атлантова. В интерпретации Райкова на первый план выходит боль героя от осознания предстоящей смерти. Некоторая отстраненность Каварадосси, на которого нахлынули воспоминания, слышна только в самой первой фразе «Горели звезды». Затем он погружается в состояние полной обреченности. Особенно ярко певец подчеркивает фразу «я так никогда не жаждал жизни», в которой герой Райкина осознает свою несчастную судьбу. Касательно соблюдения текстовых нюансов (мелизмов, пауз, акцентов), в интерпретации Райкина все сделано точно, как указано у Пуччини.

Стоит указать на то, как сильно отличаются исполнения на русском и итальянском языке. В первую очередь теряется музыкальность языка, его очарование, атмосфера. К примеру, оригинальная фраза «*ее шаги ласкал песок*» в русской версии превращается в «и вот вошла она». Это сказывается не только на красоте литературного материала, но и меняет музыкальные акценты, ведь даже при попытках переводчика прописать в тексте соответствующие оригиналу части речи выполнить эту задачу с полной точностью невозможно. Именно поэтому для исполнения итальянских партий лучше выбирать язык оригинала.

В интерпретации Вэя Суна ария Каварадосси звучит крайне эмоционально. Его герой представляется мягким, живым, человечным. Певец с точностью соблюдает мелизматику, использует красивое вибрато и поет свободно, с множеством оттяжек и небольших *rubato*, за счет чего исполнение становится близко человеческой речи.

Рассмотрим последнюю оперу Пуччини «Турандот», которую автор не успел завершить самостоятельно, и она была доделана его другом Ф. Альфано, по оставшимся наброскам. Действие происходит в Китае. Принц Калаф влюбляется в загадочную принцессу Турандот, однако, чтобы завоевать ее сердце, он должен разгадать три загадки. Не сумеет – будет обречен на казнь. В итоге ему удается растопить лед в сердце Турандот.

Калаф – сильный, добрый, храбрый романтический герой. Он спешит на помощь старику Тимуру и совсем не боится пройти через испытание Турандот, а видя ее нежелание выходить замуж великодушно дает ей шанс и загадывает собственную загадку — угадать его имя. Герой испытывает пылкое чувство любви к Турандот. Проанализируем одну из

самых известных и сложных теноровый арий – «*Nessun dorma*» («Пускай никто не спит») в исполнении М. Михайлова [17], В. Галузина [18], Ши Чу Джанга [19] и Денг Чао Хуна [20].

В интерпретации Михайлова Калаф представляется страстно любящим молодым человеком, который находится в предвкушении свадьбы с любимой. Он полон уверенности в том, что Турандот не сможет разгадать его загадку. Всю палитру эмоций своего героя Калаф демонстрирует за счет различных градаций динамики – от *pianissimo* до *fortissimo*. Искусную работу артиста можно проследить по фразе «*Nessun dorma*», которая наполняется с каждым новым повторением разными эмоциональными оттенками. Вначале это страстный порыв Калафа, он в ожидании решения Турандот. Во второй раз она звучит взволнованно – что же готовит Калафу будущее? Обращаясь в своих мыслях к возлюбленной Турандот, Калаф Михайлова становится взволнованным от нахлынувших чувств или нежным, мягким. Эти перепады эмоциональных состояний слышны даже в рамках одной фразы «*Ma il mio mistero e chiuso*» («Но моя тайна сокрыта во мне»), которая заканчивается словами «*Cuando la luce splendera*» («Мой поцелуй растопит»). Динамика в интерпретации Михайлова постепенно нарастает, на ноте *d1* происходит кульминация. Последний звук арии исполнен с мордентом, который не указан в партитуре, но делает мысль героя завершенной.

Калаф В. Галузина – страстный и уверенный в себе человек, который точно знает, что добьется симпатии принцессы. Он ее любит страстной любовью, без сантиментов. Галузин не использует *pianissimo* и *dolcissimo*, поэтому в его интерпретации больше твердости, он использует много фермат, но в остальном точно следует данным композитором указаниям.

Интерпретация Ши Чу Джанга представляет нам влюбленного молодого человека, который не может дождаться утра, когда возлюбленная станет, наконец, его супругой. В начале фраза «*Nessun dorma*» звучит отрешенно, почти без эмоций, а ее повторение наполнено уверенностью. Певец следует указаниям композитора, добавляя лишь частые цезуры и оттяжки, которые и дают его Калафу больше уверенности и свободы. Этому также способствует широкое дыхание, помогающее максимально объединить текст в крупные фразы и предложения – это создает ощущение непрерывности, текучести и единства. К музыкальному языку композитора исполнитель относится внимательно, не меняя практически ничего, кроме небольших темповых сдвигов внутри фраз, которые делают его исполнение живым, эмоциональным, свободным.

В интерпретации Денг Чао Хуна также чувствуется большая уверенность, но достигается она несколько иными средствами. Во-первых, это также долгое дыхание, которое способствует максимальному объединению текста. А, во-вторых, это активное подчеркивание пунктира. Последнее наделяет персонажа героическим характером, который, безусловно, присущ ему.

В данной статье был проведен анализ исполнителей разных школ и эпох, в котором были обозначены слабые и сильные стороны интерпретаций и выделены особенности партии и варианты ее исполнения выдающимися представителями русской вокальной школы и молодыми певцами из Китая.

Мы отметили, что наиболее верным является исполнение оперных партий на языке оригинала – это позволяет избежать многих казусов и несоответствий языка перевода и музыкального воплощения текста. В этом отношении исполнение С. Лемешева и Е. Райкова на русском языке – это отголоски традиции советской школы, когда вообще не

принято было изучать языки и петь на иностранном языке, особенно в концертном исполнении. В этом заключается существенный минус данных интерпретаций при всем техническом мастерстве и точности попадания в образ певцов русской оперной школы. В связи с этим более молодые поколения певцов – В. Атлантов, П. Мелентьев, М. Михайлов, В. Галузин – исполняли арии на итальянском, в соответствии с мировыми оперными тенденциями. То же самое касается и китайских исполнителей.

Что касается создания образа, то здесь большей артистичностью и точным воплощением образов в теноровых партиях из опер Пуччини отличились певцы русской школы. В этом сказалась и традиция, которая складывалась на протяжении нескольких веков, и школа известного в нашей стране и во всем мире актера К. Станиславского и его системы обучения актерской игре. В свою очередь, в интерпретации китайских певцов иногда наблюдается или чрезмерная эмоциональность (Вэй Сун) или излишний героизм, не присущий в столь ярком проявлении персонажу (Денг Чао Хун).

Анализ технической стороны вокальной интерпретации показал, что все певцы обладают высоким уровнем технической подготовки, что естественно: для русской вокальной школы, базирующейся на многолетней истории вокальной педагогики, представленной лучшими мастерами, а также для китайской, в основе образования которой всего техническое мастерство стояло на одном из важнейших мест обучения. В итоге отметим, что с точки зрения актерской игры и воплощения образа интерпретации русских певцов отличаются большей глубиной и содержательностью, философским обобщением и лиричностью.

Итак, вокальное искусство как в России, так и в Китае, имеет важное значение и активно развивается, особенно в последние десятилетия. Музыка итальянских композиторов высоко ценится слушателями и часто звучит на китайской оперной сцене, вокалисты-исполнители многое черпают у певцов русской вокальной школы, обращаясь к опыту таких мастеров, как Атлантов, Лемешев, Мазурок и не только. Теноровые партии известных итальянских композиторов получили широкое распространение как на сцене оперных театров, так и в концертных залах, с ними участвуют в конкурсах, они используются в программах обучения в высших музыкальных учебных заведениях.

[1] Сергей Лемешев — выходец из бедной крестьянской семьи — уже к 30 годам стал известен всей стране. Долгие годы он выступал на сцене Большого театра со своей любимой ролью — партией Ленского из «Евгения Онегина». Тенор исполнил ее более 500 раз.

[2] Петр Мелентьев – молодой лирический тенор, солист Московской государственной академической филармонии. Артист неоднократно был лауреатом престижных вокальных конкурсов, а мастерству оперного исполнения он учился в Италии у Вито Брунетти.

[3] Канг Ванг (Kang Wang) – австралийско-китайский тенор, солист Метрополитен-опера, финалист знаменитого международного конкурса оперных певцов BBC в Кардиффе «Певец Мира 2017» (2017 Cardiff Singer of the World Competition) и конкурса Ганса Габора «Бельведер 2017».

[4] Ицзе Ши (Yijie Shi) – лирический тенор. Родился в Шанхае в 1982 году, обучался в Граце, Австрия. Лауреат многих международных конкурсов: имени Ферруччо Тальявини в Граце, Тоти даль Монте в Тревизо (2007), имени Марии Канильи в Сальмоне, Festspielstadt Passau 2007 в Пассау. Лучшие исполнения – оперные партии Моцарта, Россини. Один из ведущих оперных солистов мира, уроженец Шанхая, стал

приглашенным артистом Большого театра.

[5] Владимир Атлантов – лирико-драматический тенор. советский и австрийский оперный певец. Солист Большого театра СССР в 1967—1988 гг. Народный артист СССР. Лауреат Государственной премии РСФСР им. М. Глинки. Каммерзенгер Венской государственной оперы.

[6] Евгѐний Райко́в – советский и российский оперный певец (лирико-драматический тенор), актёр. Народный артист СССР (1982).

[7] Вэй Сун (Wei Song) – китайский оперный тенор, учился в Шанхайской консерватории у Чжоу Сяояня. Пел в составе с Дай Юцяном и Уорреном Моком (проект «Три тенора»). Его называют «китайским Паваротти». В данный момент Вэй Сун – президент Шанхайского оперного театра и вице-президент Шанхайской ассоциации музыкантов, с голосом безупречной красоты, он сыграл множество запоминающихся ролей, включая Каварадосси в «Тоске», Турриду в «Сельской кавалерии», Калафа в «Турандот», Альфредо в «Травиате». Вэй Сун получил множество наград, в том числе был назван лучшим партнером по фильму на Пятой Шанхайской премии за сценическое исполнение за исполнение Леинского в опере «Евгений Онегин» в 1994 году. Его выступления в опере и концерты привели его в мир, в том числе в танцы, Японию, Германию, Швейцария, Италия, Австрия и другие страны.

Библиография

1. Кенигсберг, А. К. Некоторые приемы музыкальной драматургии Дж. Пуччини и современная зарубежная опера / А. К. Кенигсберг // Вопросы современной музыки : сб. ст. / гл. ред. М. С. Друскин ; Ленинградская Ордена Ленина Государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Л. : Музгиз, 1963. – С. 202–222.
2. Кенигсберг, А. К. Джакомо Пуччини / А. К. Кенигсберг // 111 балетов и забытых опер : справ.-путеводитель / авт.-сост. Л. В. Михеева, А. К. Кенигсберг ; ред. Б. Л. Березовский ; Филармоническое общество Санкт-Петербурга. – СПб. : Культ-информ-пресс, 2004. – 672 с.
3. Степанов, О. Б. Джакомо Пуччини / О. Б. Степанов // Музыкальная литература зарубежных стран : учебное пособие / сост. И. А. Гивенталь, Л. Д. Щукина, Б. С. Ионин. – М. : Музыка, 2000. – Вып. 7. – С. 10–64.
4. Данилевич, Л. В. Джакомо Пуччини / Л. В. Данилевич. – М.: Музыка, 1969. – 453 с.
5. Нестьев, И. В. Джакомо Пуччини: очерк жизни и творчества / И. В. Нестьев. – 2-е изд. – М. : Музыка, 1966. – 171 с.
6. Пуччини, Дж. Письма / Дж. Пуччини; пер. с итал. И. В. Константиновой ; ред. и сост. Т. Г. Келдыш. – М. : Музыка, 1917. – 366 с.
7. Фраккароли, А. Мой друг Пуччини рассказывает / А. Фраккароли ; пер. с итал. И. В. Константиновой. – Челябинск : Автограф, 2014. – 296 с.
8. Гобби, Т. Мир итальянской оперы / Т. Гобби, И. Кук ; пер. с англ. Г. Г. Генниса, Н. П. Гринцера, И. В. Париной ; ред. О. А. Сахарова. – М. : Радуга, 1989. – 317 с.
9. Пуччини, Дж. «Богема». Опера в четырех действиях. Клавир. – М.: Музыка, 2015. – 264 с.
10. Сергей Лемешев. Ария Рудольфа из оперы «Богема» [Электронный ресурс] // Youtube.com: видеохостинг. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aBi8fz5C3CA&t=23s> (Дата обращения: 18.02.2024).
11. Пётр Мелентьев. Дж. Пуччини Ария Рудольфа из оперы "Богема" [Электронный ресурс] // Youtube.com: видеохостинг. URL: https://www.youtube.com/watch?v=gB3_NiYupnw&t=17s (Дата обращения: 18.02.2024).

12. Che gelida manina – Kang Wang. https://www.youtube.com/watch?v=6Zix_oyz78c (Дата обращения: 18.02.2024).
13. Yijie Shi: PUCCINI Che gelida manina (La Bohème) [Электронный ресурс] // Youtube.com: видеохостинг. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=qmig4oWkpxA> (Дата обращения: 18.02.2024).
14. Vladimir Atlantov – E lucevan le stelle – Tosca 1974 [Электронный ресурс] // Youtube.com: видеохостинг. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vjjL31J2k8M> (Дата обращения: 18.02.2024).
15. Евгений Райков Ария Каварадосси [Электронный ресурс] // Youtube.com: видеохостинг. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gEX80rGgIyY> (Дата обращения: 18.02.2024).
16. E lucevan le stelle – Tosca – 2015 by by Dai Yuqiang, Wei Song and Warren Mok [Электронный ресурс] // Youtube.com: видеохостинг. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SF05dObyZE4> (Дата обращения: 18.02.2024).
17. Mihail MIhaylov – "Nessun dorma" [Электронный ресурс] // Youtube.com: видеохостинг. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oLeHu1grp78> (Дата обращения: 18.02.2024).
18. Vladimir Galouzine-Turandot-Nessun dorma [Электронный ресурс] // Youtube.com: видеохостинг. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IsUrIwu7HjI&feature=youtu.be> (Дата обращения: 18.02.2024).
19. Chinese Tenor XiQiu Zhang sings "Nessun dorma" (Turandot) [Электронный ресурс] // Youtube.com: видеохостинг. URL: https://www.youtube.com/watch?v=95R_HgL8Kas&feature=youtu.be (Дата обращения: 18.02.2024).
20. Deng Xiao-jun-Nessun Dorma (Longest final note) [Электронный ресурс] // Youtube.com: видеохостинг. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=X5ETca71nu8&feature=youtu.be> (Дата обращения: 18.02.2024)

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «PHILHARMONICA. International Music Journal» статье, судя по заголовку («Репрезентации теноровых арий из опер Дж. Пуччини («Богема», «Тоска» и «Турандот») мастерами русской и китайской вокальных школ») и целеполаганию («выявить различные приемы вокальной техники тенора, используя в качестве примера арии из опер Дж. Пуччини»), должна была бы стать совокупность особенностей репрезентации теноровых арий трех опер Дж. Пуччини мастерами русской и китайской вокальных школ. По всей вероятности, объектом исследования автор рассматривает теноровые партии трех опер Дж. Пуччини, а в качестве эмпирического материала аудиозаписи их исполнения отдельными исполнителями (но это не точно: возможно автора интересуют особенности русской и китайской вокальных школ). Рецензенту приходится оговориться, что автор не дает читателю четких разъяснений, что именно он рассматривает в качестве объекта или предмета исследования, а что послужило материалом: читателю приходится догадываться об этих существенных категориях исследования, что значительно усложняет прочтение авторской мысли и верификацию полученного результата.

Исходя из обозначенной цели, автор логично сформулировал научно-познавательную задачу («провести анализ арий, исполненных выдающимися русскими и китайскими

артистами, уделяя особое внимание интерпретации и средствам исполнения, в частности технике бельканто»). Вместе с тем, подводя итог краткого обзора литературы по теме, автор высказывает спорное суждение о том, что «несмотря на обильное количество опубликованных исследований, в общем доступе отсутствуют статьи, исследующие вокальный музыкальный материал затрагиваемой темы». Данное суждение противоречит действительности. Музыкальный материал затронутой им темы в целом уже более века анализируется музыковедами разных стран. Другой вопрос, что отобранный автором материал аудиозаписей выдающихся исполнителей в том виде (общей совокупности), как он анализируется в статье, является уникальным авторским решением, позволяющим сопоставлять и сравнивать общие и особенные черты русской и китайской вокальных школ. Именно выбранный автором ракурс и отобранный материал составляет важнейший элемент научной новизны, но, к сожалению, ввиду «размытости» (отсутствия конкретики) исследовательской программы значительный эвристический потенциал авторского решения не был реализован в полной мере и не нашел отражения в итоговом выводе.

Рецензент рекомендует автору, прежде всего, определиться с объектом исследования.

Если его интересует выбранная им совокупность теноровых партий Дж. Пуччини, то материал исследования следовало бы расширить, обратив внимание в том числе и на эталоны исполнения итальянскими мастерами-вокалистами. В таком ракурсе было бы разумно подчеркнуть, чем отличаются репрезентации теноровых арий трех опер Дж. Пуччини мастерами русской и китайской вокальных школ от исключительно итальянской манеры исполнения. Тогда в итоговом выводе можно было бы подчеркнуть, что теноры русской и китайской вокальных школ привносят особенного в исполнительское искусство.

Если автора интересуют особенности русской и китайской вокальных школ, на примере теноровых арий трех опер Дж. Пуччини, то следует сконцентрировать внимание на том, как реализуют исполнители разных школ в своем творчестве общие и особенные черты своих школ. Соответственно, базой такого анализа должны послужить четко сформулированные матрицы эстетических, технических и др. параметров исполнения итальянских опер отдельными школами, позволяющие наблюдать реализацию этих параметров в репрезентации теноровых арий трех опер Дж. Пуччини разными исполнителями.

Таким образом, предмет исследования рассмотрен автором несколько имплицитно (путано), не смотря на оригинальность авторского решения в выборке эмпирического материала и отдельные оригинальные наблюдения в анализе особенностей репрезентации теноровых арий трех опер Дж. Пуччини разными исполнителями.

Методология исследования, по мнению рецензента, нуждается в усилении научно-методического инструментария. Прежде всего это касается четкой формализации программы исследования и выбора релевантных поставленным научно-познавательным задачам методов. Ко всем анализируемым примерам необходимо применить общую (единую) структуру анализа, чтобы стали очевидны общие и отличительные черты исполнения.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что «восточный и западный театр взаимодействуют друг с другом на протяжении почти целого столетия, но, тем не менее, их совместная история недостаточно исследована», поэтому, по его мнению, «системное изучение столь непохожих культур окажет значительное влияние на развитие театрального искусства в целом». С представленным тезисом, по мнению рецензента, следует согласиться. Другой вопрос, что этот тезис не нашел достаточного освещения в итоговом выводе: представленные в аналитической части статьи аргументы слабо обобщены и не проливают свет на роль представленного исследования в развитии театрального искусства в целом.

Научная новизна, заключающаяся, прежде всего, в оригинальной авторской подборке анализируемого эмпирического материала (предмета выборки и сопоставления), заслуживает теоретического внимания. Но, к сожалению, эвристический потенциал авторского решения не был в достаточной мере реализован в представленном материале и не нашел отражения в итоговых выводах.

Стиль текста автором выдержан исключительно научный, рецензент не обнаружил существенных стилистических несоответствий за исключением описанного выше спорного суждения по итогам краткого обзора литературы. Автору следует сформулировать или разъяснить читателю высказанную мысль так, чтобы она не противоречила общеизвестному факту активного интереса музыковедов к музыкальному материалу затронутой им темы.

Структура статьи в целом отражает логику повествования о результатах научного исследования, хотя, как отмечено выше, содержание вводной (методической), основной (аналитической) частей и заключительного вывода нуждается в усилении. В вводной части следует четко прописать исследовательскую программу, включая общий для всех анализируемых примеров алгоритм анализа, в аналитической части реализовать именно обозначенную программу, а в заключении, помимо обобщения полученных результатов, было бы уместно указать какие перспективы дальнейшего изучения темы раскрывает достигнутая автором научная новизна.

Библиография в целом раскрывает проблемное поле исследования, но может быть и расширена в зависимости от выбранной автором стратегии доработки статьи. Оформление списка источников и литературы нуждается в небольшой корректировке согласно требованиям редакции и ГОСТа (см. https://nbpublish.com/camag/info_106.html).

Апелляция к оппонентам в статье корректна и вполне достаточна, хотя автор и не вступает в острые теоретические дискуссии.

Интерес читательской аудитории «PHILHARMONICA. International Music Journal», в силу обозначенной выше научной новизны и эвристического потенциала предполагаемой доработки статьи, можно гарантировать.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «PHILHARMONICA. International Music Journal» автор представил свою статью «Репрезентации теноровых арий из опер Дж. Пуччини («Богема», «Тоска» и «Турандот») мастерами русской и китайской вокальных школ», в которой проведено исследование особенностей исполнения оперных арий.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что на протяжении долгого времени европейский и восточный театр представлял собой два контрастных типа, между которыми не было ничего общего. Но по мере развития оперного театра возникали разнообразные направления, восточный и европейский виды становились ближе друг к другу и находили точки соприкосновения, несмотря на абсолютную несхожесть.

Актуальность исследования обусловлена интересом как научного сообщества, так и широкой публики России и Китая к оперному искусству.

Цель исследования заключается в выявлении различных приемов вокальной техники тенора на примере арий из опер Дж. Пуччини, а также анализе арий, исполненных выдающимися русскими и китайскими артистами, уделяя особое внимание интерпретации и средствам исполнения, в частности технике бельканто. Предметом исследования

является совокупность особенностей интерпретации теноровых арий из опер Дж. Пуччини мастерами русской и китайской вокальных школ. Объектом – теноровые арии из опер Дж. Пуччини («Богема», «Тоска» и «Турандот») в интерпретации русских и китайских певцов.

В ходе исследования были использованы как общенаучные методы исследования (анализ и синтез, дедукция и индукция), так и компаративный анализ. Теоретическое обоснование представлено трудами таких исследователей как А.К. Кенигсберг, О.Б. Степанов, Л.В. Данилевич и др. Эмпирическую базу составили аудиозаписи исполнения оперных арий Дж. Пуччини отдельными певцами из России и Китая, на основе которых был сделан сравнительный анализ их интерпретаций.

На основе анализа научной разработанности исследуемой проблематики автор приходит к заключению, что творческое наследие Дж. Пуччини достаточно проработано и исследовано в научном музыковедческом дискурсе.

Научная новизна данного исследования заключается в выбранном автором ракурсе и отобранном материале.

В данной статье был проведен анализ исполнителей разных школ и эпох, в котором обозначены слабые и сильные стороны интерпретаций и выделены особенности партии и варианты ее исполнения выдающимися представителями русской вокальной школы и молодыми певцами из Китая.

При анализе интерпретаций автор считает важным учитывать следующие факторы: образ и характер главного героя, вокальная техника, язык исполнения, качество перевода, нюансы исполнительской школы.

В качестве предмета сравнения автором были выбраны следующие арии: ария Рудольфа «*Che gelida manina*» в исполнении С. Лемешева, П. Мелентьева и Ицзе Ши, ария «*El lucevan le stelle*» Каварадосси из оперы «Тоска» в исполнении В. Атлантова, Е. Райкова и Вэя Суна, ария «*Nessun dorma*» в исполнении М. Михайлова, В. Галузина, Ши Чу Джанга и Денг Чао Хуна.

По результатам сравнительного анализа автор приходит к заключению, что наиболее верным является исполнение оперных партий на языке оригинала – это позволяет избежать многих казусов и несоответствий языка перевода и музыкального воплощения текста; большей артистичностью и точным воплощением образов в теноровых партиях из опер Пуччини отличаются певцы русской школы. Причины данной особенности автор видит в многолетней традиции приверженности системе обучения актерской игре К. Станиславского. В интерпретации китайских певцов автором наблюдается или чрезмерная эмоциональность (Вэй Сун) или излишний героизм, не присущий в столь ярком проявлении персонажу (Денг Чао Хун). Анализ технической стороны вокальной интерпретации показал автору, что все певцы обладают высоким уровнем технической подготовки, что естественно для русской вокальной школы, базирующейся на многолетней истории вокальной педагогики, представленной лучшими мастерами, а также для китайской, в основе образования которой всего техническое мастерство стояло на одном из важнейших мест обучения.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение особенностей вокальных техник представителей разных школ оперного искусства представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и

может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Однако библиография исследования хоть и составляет 20 источников, но не содержит достаточного количества актуальных научных трудов, что представляется недостаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Тем не менее, автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанного недостатка.