

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

На правах рукописи

У Цзинь

**СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ВОКАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ
ОПЕРНЫХ ПЕВЦОВ СРЕДСТВАМИ ИННОВАЦИОННЫХ
ТВОРЧЕСКИХ ПРОЕКТОВ В КИТАЕ**

Специальность: 5.8.2. – Теория и методика обучения и воспитания
(музыка, уровни общего и профессионального образования)
(педагогические науки)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата педагогических наук

Научный руководитель –
доктор искусствоведения,
кандидат педагогических наук, доцент
Яковлева Елена Николаевна

Санкт-Петербург – 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПРОБЛЕМЫ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ВОКАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ ОПЕРНЫХ ПЕВЦОВ В КИТАЕ	18
1.1. Предпосылки развития вокального исполнительства и образования в контексте традиционной китайской драмы.....	18
1.2. Пекинская опера и ее роль в формировании национальной манеры пения.....	27
1.3. Особенности влияния европейской, русской и американской музыкальных культур на оперное искусство и вокальное образование Китая (XX-XXI вв.)	41
1.4. Стратегия совершенствования в контексте современных проблем подготовки оперных певцов в вузах Китая.....	66
<i>Выводы по главе 1.....</i>	<i>80</i>
ГЛАВА 2. ОПЫТНО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПРОЦЕССА СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ВОКАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ ОПЕРНЫХ ПЕВЦОВ (ВОКАЛИСТОВ)	83
2.1. Педагогическая модель совершенствования вокальной подготовки будущих оперных певцов средствами творческого проекта. Организация опытного исследования	83
2.2. Констатирующий этап педагогического эксперимента	100
2.3. Формирующий этап педагогического эксперимента	117
2.4. Изучение результативности вокальной подготовки будущих оперных певцов (контрольный этап педагогического эксперимента)	130

<i>Выводы по главе 2</i>	148
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	151
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	155
ПРИЛОЖЕНИЯ	183
<i>Приложение 1. Положение о Фестивале «Мир оперы»</i>	183
<i>Приложение 2. Список фильмов и видеозаписей для коллективного просмотра и интерактивных обсуждений</i>	190
<i>Приложение 3. Форма дневника участника Творческого проекта – Фестиваль «Мир оперы»</i>	191
<i>Приложение 4. Анкета для контрольного этапа педагогического эксперимента</i>	192

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. При очевидной актуальности проблемы воспитания оперных исполнителей и внимания к ней со стороны исследователей существует заметный пробел в познании специфики подготовки оперных кадров в Китае. Современный мир оперного искусства требует от певцов не только безупречного вокального мастерства, но и творческого мышления, адаптивности к различному репертуару, способности работать в коллективе. В связи с этим в современной педагогике музыкального образования получили развитие исследования, связанные с изучением истории вокального образования в Китае, истоки которого находятся в недрах китайской традиционной драмы и ее вершины – Пекинской оперы.

В XX веке влияние европейской и в целом мировой музыкально-театральной культуры, усвоение базовых основ европейской оперы, влияние русского и советского оперного искусства, американского мюзикла, западноевропейского музыкального авангарда, взаимодействие всех этих направлений мирового оперного искусства с особенностями традиционной китайской драмы, Пекинской оперы стали причиной того, что в настоящее время современная китайская опера является разнообразным, полифоничным, многожанровым явлением.

В тесной взаимосвязи с интеграционными процессами складывалась в Китае и своя национальная вокальная школа, основанная на синтезе национальной манеры пения, культивируемой в традиционном театре Китая, с универсальной академической манерой, сформировавшейся в европейском музыкальном искусстве.

В XX–XXI веках в Китае в сфере подготовки будущих оперных певцов достигнуты существенные успехи. Но, наряду с ними, нельзя не видеть проблем.

Несмотря на то что опера приобретает все большую популярность в мире, интерес китайских студентов к оперному исполнительству не столь велик. Причина кроется в отсутствии направленности на выявление и воспитание именно оперных исполнителей в базовых учебных программах специализации «Вокал» в институтах музыки Китая.

Новая реальность современной оперной культуры Китая, отмеченная широким спектром жанровых, стилистических, эстетических разновидностей произведений, побуждает по-новому смотреть на стратегию вокальной подготовки будущих оперных певцов. Современный музыкальный театр требует более универсальных исполнителей, свободно владеющих не только вокальным искусством, но и драматическим, хореографическим, а также разными манерами пения – *bel canto*, народной, эстрадной.

Одной из существенных проблем является недостаточная практико-ориентированность обучения в китайских вузах. Потенциал учебной (концертно-исполнительской) практики, в рамках которой можно «моделировать» для студентов условия будущей профессиональной деятельности в качестве оперных певцов, используется крайне мало.

В образовательном процессе слабо используются также интерактивные методы и подходы, столь необходимые современным оперным исполнителям.

Необходимость совершенствования теории и методики подготовки будущих оперных певцов в китайских вузах обусловила актуальность темы диссертационного исследования, которая вытекает из ряда **противоречий**:

– между успехами профессионального музыкального образования в стране в целом и недостаточно эффективной подготовкой оперных певцов;

– между содержанием обучения вокалистов, опирающимся на сложившиеся в XX веке традиции китайской вокальной школы, и необходимостью новых современных подходов к практике подготовки будущих оперных певцов с учетом соответствующих современным

требованиям инновационной модели, деятельностного подхода в рамках практико-ориентированного обучения;

– между жанрово-стилевым разнообразием современного оперного искусства, требующего владения разными вокальными стилями, высокого уровня сценической культуры исполнителя, и недостаточным использованием в вузе интерактивных и традиционных методов универсальной вокальной и сценической подготовки будущих оперных певцов;

– между актуальностью инновационных, интерактивных форм обучения, направленных на формирование в современных исполнителях профессиональной мобильности, гибкости, инициативности и преобладанием форм односторонней коммуникации в китайских вузах;

– между возрастающей популярностью жанра оперы в китайском обществе и низким уровнем мотивации на оперное исполнительство у студентов музыкальных вузов Китая.

Выявленные противоречия позволили сформулировать *проблему исследования*, которая заключается в теоретической разработке и экспериментальной апробации методологических подходов и специальных музыкальных и интерактивных методов и активных форм обучения будущих оперных певцов.

Степень изученности проблемы

Поскольку истоки и дальнейшее развитие вокального образования в Китае тесно связаны с развитием жанра оперы – от традиционной китайской драмы, Пекинской оперы до современных жанров музыкально-театрального искусства, – то первый круг исследований связан с историей развития жанра.

Базовыми являлись работы по истории европейской оперы и оперной драматургии известных музыковедов: Б. В. Асафьева, А. А. Баевой, Л. Н. Березовчук, Л. В. Кириллиной, М. И. Нестьева, М. Д. Сабининой и др. (см. Список литературы).

Различным аспектам истории и развития национальной китайской драмы, Пекинской оперы посвящены диссертации Т. Б. Будаевой, Жуань Юнчэнь, Сунь Лу, Сунь Цзюань и др. Существенное значение для исследования представляли работы, отражающие проблему инокультурных влияний на развитие китайской оперы в XX веке: Ван Цюн, Лю Лянь, Сунь Лу, Сунь Цзюань, Чэнь Ин и др. (см. Список литературы).

В соответствии с концепцией диссертации большую важность имели исследования, посвященные современным тенденциям в развитии оперного искусства Китая. К сожалению, эти работы не многочисленны. Среди них отметим исследование Чжан Личжэнь «Современная китайская опера: история и перспективы развития».

Внимание к исследованиям, посвященным жанру мюзикла, связано с тем, что в конце XX – XXI веке он интересно развивается в Китае, смело вступает во взаимодействие с другими жанровыми разновидностями современной китайской оперы, особенно эстетикой Пекинской оперы. Историческим и теоретическим аспектам жанра мюзикла посвящены работы российских исследователей: А. А. Бахтина, М. С. Боброва, В. В. Брейтбург. В исследовательской литературе Китая эта проблема отражена еще слабо. Тем не менее свой вклад в ее изучение и анализ влияния мюзикла на китайский музыкальный театр внесли следующие китайские исследователи: Ван Минсюнь, Линь Жун, Фэн Юань, Цзю Цихун.

Отсутствие целостных исследований, анализирующих современную китайскую оперу во всем ее разнообразии, приводит к недостаточному осмыслению связи реальной творческой практики с системой кадрового обеспечения оперной культуры в Китае и отражению этой проблематики в исследованиях педагогической направленности.

Второй круг исследований связан с проблемами музыкального образования в Китае. Среди работ, посвященных историческому аспекту развития китайского музыкального образования, отметим следующие: Ли Юе «Историографический очерк развития общего музыкального образования

в Китае с древнейших времен до рубежа XIX–XX веков», Люй Цзяин «Техника пения в вокальных традициях китайской музыкальной культуры», Чжао Фэйлун «Становление концертного вокального исполнительства в Китае в 20–30-е годы XX века», Ян Бо «Динамика развития профессионального сольного пения в Китае: образование, педагогические и исполнительские принципы».

Вопросам европейского влияния на вокальную школу в Китае посвящены работы: Бао Нуань «Педагогический потенциал итальянской и русской вокальных школ в контексте совершенствования профессиональной подготовки студентов в институтах музыки Китая», Сун Яньин «Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая» и др.

К анализу наиболее важных проблем современного вокального образования в Китае обращены следующие исследования: Ван Юн И «Китайское музыкальное образование новой эпохи, 1840–1949: сборник документов и материалов», Ду Сывэй «Формирование певческих умений у вокалистов в высших учебных заведениях КНР», Ли Сяоцин «Исследования вокального обучения в педагогических вузах», Цзян Шанжун «Педагогический потенциал взаимодействия систем вокального воспитания студентов в музыкально-педагогических вузах России и Китая», Яо Вэй «Подготовка специалистов вокального искусства в системах высшего музыкального образования Китая и России», а также работы Ван Яохуа, Инь Хун, Цао Яньли и др. (см. Список литературы).

Все большую актуальность приобретают исследования, посвященные развитию в Китае образования в сфере эстрадного исполнительства, но пока их немного. Отметим диссертацию Хуан Сяньюй «Становление системы музыкального эстрадно-джазового образования в современном Китае».

Можно утверждать, что при очевидной актуальности проблемы подготовки оперных исполнителей существует заметный пробел в осмыслении практических действий, которые бы способствовали совершенствованию подготовки оперных кадров в Китае с учетом

полижанровости современной оперной культуры страны и современных социокультурных запросов.

Недостаточная разработанность проблемы в теории и методике, а также ее востребованность в модернизации вокального образования определили тему диссертации **«Совершенствование вокальной подготовки будущих оперных певцов средствами инновационных творческих проектов в Китае».**

Объект исследования – процесс вокального воспитания студентов в вузах Китая.

Предмет исследования – совершенствование вокальной подготовки будущих оперных певцов средствами инновационных творческих проектов в Китае.

Цель исследования – изучить процесс совершенствования вокальной подготовки будущих оперных певцов с использованием разработанной педагогической модели.

Для достижения цели были поставлены следующие **задачи** исследования:

1. Рассмотреть взаимосвязь развития жанра оперы и вокального образования в Китае в историческом аспекте.

2. Выявить основные тенденции развития современной китайской оперы и определить актуальные проблемы, стоящие перед сферой подготовки оперных исполнителей.

3. Обосновать возрастающую роль практико-ориентированного обучения (в частности, концертно-исполнительской практики) на основе деятельностного подхода и современных методов формирования профессиональных компетенций в подготовке оперных исполнителей.

4. Разработать педагогическую модель совершенствования вокальной подготовки будущих оперных певцов средствами творческого проекта.

5. Провести опытно-экспериментальное исследование с целью проверки теоретических положений диссертации и разработанной педагогической модели.

Гипотеза исследования

Совершенствование вокальной подготовки будущих оперных певцов в Китае будет осуществляться более эффективно, если:

- решение проблемы совершенствования подготовки оперных певцов будет базироваться, с одной стороны, на основе изучения истории развития оперной культуры и вокального образования в Китае, с другой – с учетом тенденций и требований современного оперного искусства;
- разработать программы, формы, методы для универсального развития вокально-исполнительского потенциала студентов-вокалистов, формирования актуальных профессиональных компетенций для деятельности в сфере современной оперной культуры;
- разработать и апробировать в опытно-экспериментальной работе педагогическую модель совершенствования вокальной подготовки будущих оперных певцов средствами творческого проекта – Фестиваль «Мир оперы»;
- в образовательном процессе будет использован потенциал разнообразных форм учебной (концертно-исполнительской) практики, позволяющих максимально приблизить обучение студентов-вокалистов к условиям будущей практической музыкально-театральной деятельности, расширить их кругозор в области современной оперной культуры, повысить мотивацию к оперному исполнительству.

Теоретико-методологическую основу исследования составили положения трудов российских и китайских ученых, посвященных истории китайской музыкальной культуры и музыкального театра, специфике вокальной подготовки оперных певцов в Китае, а также исследования по теории и методике российской педагогики музыкального образования, работы по вокальной педагогике и исполнительству российских и китайских педагогов-практиков:

1) труды российских ученых, посвященные общим и частным проблемам философии (Б. Асафьев, М. М. Бахтин, Н. А. Бердяев, А. Лосев, А. С. Клюев и др.);

2) труды российских ученых культурологического и искусствоведческого направлений (В. С. Библер, В. В. Медушевский, Е. В. Назайкинский, В. Н. Холопова, Т. Б. Будаева и др.);

3) труды российских исследователей в области педагогической науки психологии (Л. С. Выготский, А. Н. Леонтьев, И. Я. Лернер, С. Л. Рубинштейн, Д. Б. Эльконин, П. Я. Гальперин, В. В. Давыдов, В. В. Краевский и др.), музыкально-педагогической и музыкально-психологической науки (Э. Б. Абдуллин, Л. С. Майковская, В. Г. Мозгот, Г. П. Овсянкина, Л. А. Рапацкая, А. В. Торопова, Г. М. Цыпин и др.);

4) работы российских ученых и педагогов-практиков в области вокальной педагогики (Д. Л. Аспелунд, В. А. Багадуров, Н. И. Васильев, Л. Б. Дмитриев, А. Г. Менабени, Д. Е. Огороднов, К. И. Плужников, Р. В. Сладкопевец и др.);

5) исследования китайских авторов музыкально-исторической направленности (Ван Минсюнь, Ван Цюн, Лю Лянь, Сунь Лу, Чэнь Ин, Чжан Лу, Фу Шуай и др.);

6) работы китайских ученых в сфере вокальной педагогики и исполнительства (Бао Нуань, Ду Сывэй, Лю Цзинь, У Линьсян, Цзян Шанжун, Ян Бо и др.) (см. Список литературы).

В соответствии с целью, предметом, задачами исследования, а также многоаспектностью объекта изучения определены **методы исследования:**

- *исторические, историографические*, включающие историко-контекстный, системный, комплексный, социокультурный анализ, позволяющие провести корректное сопоставление разных направлений в развитии оперного искусства, вокальных стилей и соответствующих им образовательных традиций в синхронии и диахронии китайской культуры, а также рассматривать разные стороны темы в контексте многовековых

исторических процессов, социально-политических, идеологических тенденций, не отрывая их от реалий современной действительности;

- *социокультурные*, связанные с вопросами функционирования музыкальной культуры, включающей в себя социальные институты, деятелей культуры (социальный статус, уровень профессиональной подготовки), традиции (композиторские, исполнительские, музыкально-эстетические, вокально-педагогические и т. д.), социокультурные события (конкурсы, конференции, фестивали и т. д.);

- *теоретические* – анализ (философской, культурологической, искусствоведческой, педагогической, музыкально-педагогической, музыкально-психологической научной литературы), прогнозирование, моделирование;

- *эмпирические* – анкетирование, беседа, опрос, анализ, изучение, систематизация, сравнение, обобщение результатов деятельности на констатирующем, формирующем и контрольном этапах педагогического эксперимента;

- *математические* методы обработки результатов эксперимента.

Эмпирической базой исследования явился *Институт музыки Юньнаньского художественного института (КНР)*, в котором для исследования были сформированы экспериментальная и контрольная группы из студентов-бакалавров, обучающихся по программе «Музыкальное искусство», специализация «Вокал».

Основные этапы исследования

1 этап (2015–2017 уч. гг.) – изучение и анализ научно-методической литературы по теме исследования; изучение опыта подготовки оперных исполнителей и феномена «совершенствования» в образовательном процессе; изучение опыта организации и структуры учебной (концертно-исполнительской) практики.

2 этап (2017–2020 уч. гг.) – конкретизация гипотезы, задач, диагностического аппарата, конструирование экспериментальной

педагогической модели, разработка Творческого проекта – Фестиваль «Мир оперы») для совершенствования вокальной подготовки студентов – будущих оперных певцов.

3 этап (2020–2021 гг.) – проведение эксперимента по внедрению педагогической модели совершенствования вокальной подготовки будущих оперных певцов на основе Творческого проекта Фестиваль «Мир оперы», основные формы которого были направлены на интегративное, многоаспектное совершенствование компетенций (исполнительских, общекультурных, междисциплинарных, коммуникативных), необходимых для оперного исполнительства; обработка полученных данных. Подготовка статей к публикации.

4 этап (2021–2022 гг.) – всесторонний анализ проведенного научного исследования, формулировка выводов и определение перспектив дальнейших научных исследований.

Научная новизна исследования

1. В диссертации впервые рассмотрена проблема совершенствования подготовки оперных исполнителей в историческом аспекте и в контексте современных тенденций развития оперного искусства в Китае.

2. Впервые проблема освоения различных манер пения в системе подготовки оперных исполнителей осмыслена как актуальная для комплексного освоения китайскими певцами в связи с полижанровыми тенденциями развития современной китайской оперы.

3. На основании анализа новых тенденций развития современного оперного искусства и вокального исполнительства проблема *совершенствования* осмыслена как категория, являющаяся частью профессиональной компетентности современного исполнителя, позволяющая стремиться к постоянному саморазвитию в условиях динамично развивающейся и обновляющейся оперной культуры.

4. На основании изучения проблемы подготовки оперных исполнителей сделан вывод о том, что формы учебной (концертно-исполнительской)

практики, в которых находит наиболее убедительное применение актуальный для современного образования деятельностный подход, являются наиболее эффективными для формирования актуальных профессиональных компетенций современного исполнителя и повышения мотивации к самореализации в качестве оперных певцов.

5. Разработана педагогическая модель совершенствования вокальной подготовки будущих оперных певцов средствами творческого проекта.

6. В качестве формы реализации проекта выбрана оригинальная творческая идея автора исследования – Фестиваль «Мир оперы», направленная на эффективное развитие комплекса певческих, музыкально-творческих, интеллектуальных, эмоционально-волевых и артистических ресурсов будущих оперных исполнителей, а также активизацию мотивационно-ценностных, познавательных, креативных, рефлексивных свойств личности, способствующих развитию стремления к совершенствованию как перманентному состоянию современного исполнителя.

Теоретическая значимость исследования заключается в том, что определена роль Пекинской оперы в формировании национальной манеры пения; выявлены особенности влияния европейской, русской и американской музыкальных культур на оперное искусство и вокальное образование Китая (XX–XXI вв.); сформулирована стратегия совершенствования в контексте основных тенденций развития высшего музыкального образования (деятельностного подхода как основы практико-ориентированной подготовки оперных исполнителей); создана педагогическая модель совершенствования вокальной подготовки будущих оперных певцов средствами творческого проекта; новая педагогическая модель может стать дополнительным источником для организации и проведения учебной (концертно-исполнительской) практики студентов в вузах Китая, расширения научно-методической базы по дисциплине «Вокал»; разработан Творческий проект – Фестиваль «Мир оперы».

Практическая значимость исследования:

- материалы исследования могут быть использованы при составлении образовательных программ, а также эффективно применяться в целях обновления методики подготовки оперных исполнителей в вузах Китая;
- разработан и реализован в рамках концертно-исполнительской практики вуза проект, в рамках которого используются инновационные развивающие методы, формы и средства обучения; активизируется концертно-исполнительская деятельность во всем разнообразии форм (конкурс, концерт, мастер-классы, конференция) и тематического содержания, связанного с жанром оперы и оперным исполнительством;
- разработана педагогическая модель, критерии и показатели которой могут быть адаптированы и использованы для исполнителей разных профилей на всех этапах музыкального образования в образовательных организациях Китая.

Результаты исследования **внедрены** в практику работы Института музыки Юньнаньского художественного института (Китай).

Личный вклад. Автор самостоятельно принимал участие на всех этапах исследования – разработал идею, определил цель и задачи, анализировал и обрабатывал результаты. Кроме этого, диссертант самостоятельно разработал педагогическую модель совершенствования вокальной подготовки будущих оперных певцов средствами инновационных творческих проектов и организовал концертно-исполнительскую практику вокальных классов в институте музыки Китая, где модель была апробирована, а полученные результаты внедрены в образовательный процесс.

Достоверность и обоснованность полученных результатов обеспечивались: соответствием разработанных положений современным тенденциям совершенствования вокальной подготовки в институтах музыки Китая; использованием методов исследования, соответствующих объекту,

предмету, цели и задачам диссертации; репрезентативностью полученных результатов на основных этапах исследования; качественным анализом данных опытно-экспериментального исследования.

Результаты исследования нашли отражение в публикациях 8 научных статей, из которых 5 – в изданиях, рецензируемых ВАК Минобрнауки РФ; обсуждались на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования ИМТиХ РГПУ им. А. И. Герцена, научно-практических конференциях: XIII Международной научно-практической конференции «Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен» (2020), опубликованы в научном журнале «Интерактивная наука» (2018) и сборнике научных трудов «Урок музыки в современной школе. Методологические и методические проблемы современного музыкального образования» (2021).

Материалом исследования стали научно-методические и учебные издания: пособия, учебники, книги, монографии, исследовательские статьи, раскрывающие содержание различных аспектов вокальной педагогики. Материал базировался также на наблюдениях автора и реальных результатах исследования.

Положения, выносимые на защиту:

1. Оперная культура КНР в XX столетии состоит из нескольких масштабных пластов, в частности: национальной драмы, которая рассматривается как часть музыкального наследия; национальной оперы, синтезировавшей западноевропейский и традиционный способы пения, и мирового оперного искусства, активно включаемого в репертуар оперных театров Китая.

2. Воспитание оперных исполнителей нового поколения должно опираться на все способы пения, присутствующие в современной оперной культуре КНР, которые в процессе образования целесообразно объединить в единую методическую систему преподавания, в основание которой положен

синтез вокальных традиций, динамично развивающихся в современной культуре Китая.

3. Совершенствование подготовки будущих оперных певцов в условиях учебного процесса института музыки Китая понимается как развитие музыкально-исполнительских, интеллектуальных, творческих, эмоционально-волевых и артистических ресурсов.

4. Практико-ориентированное обучение на основе деятельностного подхода, использование потенциала разнообразных форм учебной (концертно-исполнительской) практики с применением специальных музыкальных и интерактивных методов способствуют продуктивному процессу совершенствования подготовки оперных исполнителей в вузе.

5. Педагогическая модель совершенствования вокальной подготовки будущих оперных певцов представляет собой целостную систему, включающую: цель, задачи, принципы, методологические подходы, компоненты вокальной подготовки, а также процессуальное взаимодействие обучающихся и обучаемых, методы, формы обучения (индивидуальные и интерактивные занятия, основанные на диалоге, сотрудничестве, мастер-классах и др.), этапы (адаптационный, творческо-развивающий, самореализации), критерии, показатели и уровни диагностики; компетенции, направленные на результат – достижение студентами – будущими оперными певцами вокальной подготовки высокого уровня.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, двух глав из восьми параграфов, заключения, списка литературы (217 наименований, из них 147 – на русском языке, 58 – на китайском языке, 12 – на других иностранных языках), 19 таблиц, 1 диаграммы, четырех приложений.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПРОБЛЕМЫ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ВОКАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ ОПЕРНЫХ ПЕВЦОВ В КИТАЕ

1.1. Предпосылки развития вокального исполнительства и образования в контексте традиционной китайской драмы¹

Китайская культура относится к традиционному типу и обладает поразительной устойчивостью традиций. С древних времен и практически до XX века в мировоззренческой системе китайцев не происходило кардинальных изменений. Осмысливая в этом аспекте развитие китайской вокальной культуры, Ян Бо пишет: «Обращенная к авторитету прошлого, она бережно хранила незыблемые традиции, уходящие корнями в глубокую древность, поэтому по европейским меркам первый период в развитии вокального образования Китая является беспрецедентным по своей продолжительности. Он вписывается в рамки от II тыс. до н. э. до начала XX века и является периодом подготовки вокалистов на традиционной основе» [140, с. 12].

Вокальное образование в Китае возникает и развивается в русле китайского традиционного театра. История и художественная специфика традиционной китайской драмы привлекают к себе пристальное внимание не только китайских, но и зарубежных ученых. Многие аспекты этой темы на сегодняшний день детально разработаны в исследованиях, которые служили опорой для настоящей работы [22; 92; 100; 184 и др.]

¹ В данном параграфе использованы материалы статьи автора: Европейская и традиционная китайская вокальные школы, их отличительные особенности / У Цзинь // Научное мнение. 2018. № 7-8. С. 86-91.

Необходимо остановиться на нескольких терминах, которые закрепились в искусствоведческой литературе, посвященной традиционной китайской драме, и будут нами использоваться.

Понятие *сицюй* (戏 曲, букв. «[традиционный] театр») – термин, обозначающий китайский традиционный театр. Возникновение этого названия относится к XV веку. «Китайский традиционный театр, в целом обозначаемый понятием сицюй, – пишет Т. Б. Будаева, – характеризуется уникальным взаимодействием многих видов искусств. Помимо музыки, поэзии, декламации и танца, в китайском театре значительное место занимают пантомима, военные единоборства, цирковые искусства, яркие костюмы и грим. Такое сочетание разноплановых средств выразительности породило необычайную зрелищность, что явилось характерной особенностью китайского театра» [22, с. 3].

За полутора тысячелетний путь развития в рамках сицюй возникло более трёхсот региональных разновидностей. На настоящий момент актуальными являются около пятидесяти. Однако и в Китае, и далеко за его пределами визитной карточкой уникального китайского театра сегодня является Пекинская опера — «столичная» драма *цзинцзюй* (京剧), которая сформировалась к середине XIX века, прошла непростой путь развития в XX веке и продолжает играть большую роль в современной оперной культуре Китая. Пекинской опере, ее роли в развитии национальной манеры пения, а также проблемам существования жанра в наше время будет уделено отдельное внимание.

В начале первой главы мы проследим путь развития китайской традиционной драмы, сделав акценты на специфике ее музыкальной выразительности, вокального исполнительства, а также закладывающихся принципах подготовки артистов музыкального театра, которые станут основой будущей системы вокального образования в Китае.

Самобытность китайской традиционной драмы сформировала у китайских актеров глубокое и утонченное «слышание» «звучащей

партитуры» сценического представления. Музыкальное сопровождение в спектаклях как бы «вело» игру актеров, являлось важным элементом управления их действиями на сцене и эмоциональным состоянием зрителей в зале. Эта особая музыкальная чуткость сохранилась и сегодня у исполнителей в традиционном китайском театре.

Система обучения музыке в Китае существовала ещё до эпохи правления династии Западная Чжоу. Как род занятий она сложилась еще в период «Борющихся Царств» (V в. до н.э. – III в. н.э.). Ли Юе пишет: «Музыкальное образование – это составная часть государственного образования <...> В Китае была организована специализированная музыкальная система, а программы государственных школ официально включали уроки музыки» [66, с. 217].

Краеугольным камнем музыкального образования в Древнем Китае стала деятельность выдающегося китайского философа и педагога Конфуция (551–479 гг. до н.э.). Пение и музыка, по утверждению Конфуция, являются воплощением великого Космоса, своей строго организованной структурой они символизируют правильное государственное устройство. Его философско-эстетические «Беседы и суждения», музыкально-теоретический труд «Книга песен», составленный из образцов народных песен и песенного творчества аристократии, легли в основу фундамента всей национальной музыкальной культуры и образования. Они продолжают оставаться актуальными.

Значение системы взглядов Конфуция выходит далеко за пределы только сферы культуры. Позже она получит на западе название *конфуцианство*. В Китае одно из названий учения Конфуция – *«школа образованных людей»*. Оно очень точно отражает культ образования, который, на наш взгляд, стал основой успехов Китая во всех областях и по сей день последовательно поддерживается государством.

Для понимания актуальности проблемы совершенствования в современном образовании базисными являются два понятия философии

конфуцианства. Это 道 (dào) – Дао, Дао-путь (путь, истина, способ, метод, правило, обычай, мораль, нравственность) и 材 (cái) – Цай (способности, талант, талантливый человек, природа человека, материал, заготовка, древесина, характер, натура). Интерпретируя их, мы понимаем, что образование – это *безостановочный путь поиска* методов развития таланта, индивидуальности человека, совершенствования, путь к пониманию высокой нравственной сути искусства.

В эпоху правления *династии Западная Чжоу* к вокальной музыке подходили как к фундаментальной духовной и практической ценности нации. Это проявлялось в систематизации народных напевов, выработке эстетических и технологических требований к их исполнению. В работах Конфуция содержатся очень ценные суждения о физиологии пения, ставшие основой методических, педагогических приемов в китайской вокальной педагогике. Китайские теоретики уделяли серьезное внимание соотношению технических и эмоциональных аспектов исполнения. Эти принципы сохраняют актуальность и по сей день.

В этот период в недрах традиционной китайской драмы отмечается начало формирования основ певческого искусства. В процессе обучения исполнители должны были овладеть следующими музыкально-драматическими элементами и умениями:

- 1) выкрики – формирование силы голоса, умения пользования резонаторами;
- 2) чтение вслух – работа над артикуляцией, развитие дикции;
- 3) пение с аккомпанементом – развивало музыкальное ансамблевое чувство;
- 4) развитие навыков мелодического и речитативного пения – выработывало гибкость интонационных переходов в передаче содержания разными мелодико-декламационными приемами.

Эпоха *Правления династий Цинь и Хань* (221 г. до н. э. – 220 г. н. э.) подразделяется на два основных периода. Годы правления династии Цинь

(221–206 гг. до н. э.) были отмечены реакционными реформами, дискриминацией культуры, запретом государственных и частных школ. Династия Хань (206 г. до н. э. – 220 г. н. э.), напротив, развивает социальную образовательную систему, возвращается к опоре на конфуцианство в управлении государством. Вновь возникают, ранее запрещенные, государственные и частные школы, происходит дальнейшее развитие музыкально-теоретической части учения Конфуция.

Многие взгляды философов того времени на музыкальное искусство не теряют своей актуальности. Так, один из ярких представителей того времени, *Дун Чжуншу*, считал, что музыкальное образование выполняет важную миссию – воспитание высоких душевных качеств людей. Он говорил, что радость от восприятия музыки имеет нравственную природу и это может способствовать идеологическому воспитанию и перевоспитанию человека, совершенствуя его привычки, нравы, формируя в нужном направлении народные обычаи [66, с. 218].

Очень важное значение для развития музыкального образования имела *Музыкальная палата (Юэфу)*, учрежденная при императорском дворе в годы правления Ханьской династии *У-ди* (140–87 гг. до н. э.). Из всех областей Китая были собраны около восьмисот учителей пения, певцов, исполнителей на разных инструментах, танцоров, теоретиков музыки, которые занимались сбором и обработкой китайских народных песен, подготавливая их к исполнению и распространению.

Именно в Эпоху правления династий Цинь и Хань появилось понятие «*музыкальное образование*».

К периоду правления династии Хань относится следующий этап развития музыкально-театрального искусства Китая. Главной формой в области сценического искусства становится новый тип представления – «*байси*». Он продолжает развивать синтетическую природу китайской драмы, объединяя многочисленные элементы: пение, танцы, малые формы театрального искусства, а также иллюзионизм, спортивные состязания.

В «байси» выделялись постановки «цзюэди», берущие начало из спортивной борьбы. В их основе присутствовал острый конфликт, который определял динамичность драматического действия [201, с. 89–91]. До периода правления династии Суй (581–617 гг. н.э.) появилось более ста разновидностей байси, в которых театральному представлению придают оригинальность эффектные спортивные и цирковые номера.

Правление династии Тан (618–907 гг. н.э.) – эпоха, отмеченная ростом средневековых городов и выдающимся подъемом культуры. Этот период знаменуется расцветом музыкального образования, которое становится достоянием не только элиты, но и народа. Сфера образования приобрела вид системы, в которую входили школы, профессиональные образовательные организации. Так, например, школа *Да Юэ Шу* готовила исполнителей при монастыре *Да Чан*, *Гу Чуй Шу* – обучала исполнителей на духовых и ударных инструментах, а также отвечала за деятельность военных оркестров, в школе *Цзяо Фан* готовились преподаватели музыки. В школе *Ли Юань* главным было обучение правилам музыки, что по сути являлось аналогом современной подготовки теоретиков музыки [66, с. 219].

Важным событием этого периода стало открытие в 714 году специализированных учебных заведений музыки и танца, где особой популярностью пользовались придворные труппы «*Грушевый сад*» и «*Палата весны*».

В эпоху правления династии Тан появляются новые разновидности драмы – *наньси* и *цзацзюй*.

К началу правления династии Сун (960–1279 гг. н. э.) музыкальная драма достигает уровня зрелости, открываются *придворные школы* для обучения профессиональных актеров искусству *цзацзюй*.

В середине правления династии *Южной Сун* появляется *южная драма*, важнейшим достижением которой стала типизация семи видов персонажей – *шэн*, *дань*, *цзин*, *мо*, *вай*, *тэ* и *чоу*. Каждому из них соответствовали определенные приемы актерского воплощения характеров [184, с. 27–30].

Музыкальной основой *южной драмы* являлись популярные народные песни, уличный фольклор, на которых строились характеристики персонажей, развивались сюжеты.

Характерными чертами южной драмы являются сочетание пения и декламации, сценические приемы свободного переключения сюжета во времени и пространстве, формирование драматического конфликта, который придает целесообразность сценическим взаимоотношениям действующих лиц и целенаправленность драматическому действию.

Эпоха династии Юань (XII–XIV вв.) стала периодом процветания китайского традиционного театра. Большое влияние на *юаньскую цзацзюй* оказала «*чжугундяо*» – многочастная песня-баллада, исполняемая солистом под струнный инструмент, части которой отличаются друг от друга тональностью мелодий и ритмом стиха.

В период правления *династии Цзинь* основными формами устного музыкального фольклора были короткие куплеты, песни. Для передачи сложного содержания, связанного с различными сторонами жизни, куплеты были слишком малы, поэтому из них стали формировать песенные сюиты. В процессе развития эти песенные сюитные циклы в *цзацзюй* укрупняются и образуется так называемый *сыдатао* – «большой цикл четырех», который постепенно становится основой театрального «каркаса».

Форма *юаньской цзацзюй* включала в себя 4–5 актов, в каждом из которых присутствовал цикл вокальных номеров (*арий*). Их исполнял один из персонажей – *чжэндань* (амплуа главной героини) или *чжэнмо* (амплуа главного героя). Второстепенные персонажи вокальной партии не имели и вели прозаический диалог или декламировали стихи, которые вставлялись до или после пения главного действующего лица, тем самым выполняя связующую роль. Также комические песенки мог исполнять *чоу* – шут.

С точки зрения развития музыкальной структуры представлений примечательно, что в *цзацзюй* появляются так называемые «*сецзы*» («*клин*»),

являющиеся музыкальными интермедиями, а также трехчастные арии-*цзюй*, которые публика специально приходила слушать, что является важным доказательством особой значимости для слушателей именно музыкальной стороны драмы.

Некоторые мелодии становились сквозными, наподобие лейтмотивов.

Несложно заметить, что некоторые особенности структуры театрального представления юаньской *цзацзюй*, используемые приемы развития напоминают будущую европейскую оперу с актами, интермедиями, ариями, тональным и лейтмотивным объединением.

Именно в юаньской драме закрепляется традиция исполнения женских ролей мужчинами, поющими фальцетом.

В эпоху *правления династии Мин (вторая половина Средневековья, конец XIV – первая половина XVII в.)* о китайском театре можно говорить как о высоком профессиональном искусстве. В нем сформировались два крупных направления – *иянская драма* и *куньшаньская драма*. Первая развивалась в рамках городской народной культуры, вторая – в императорской, дворцовой среде. В куньшанском театре (придворном) культивировалась опера *куньцзюй*, а в иянском театре (городском публичном) – народная драма *чуаньци*.

В отличие от юаньской *цзацзюй*, в *чуаньци* актеры не делились на декламирующих и поющих, любой из персонажей мог исполнять вокальную партию. В качестве вокальных форм использовались не только соло, но также дуэты и хор. Кроме этого, в композицию *чуаньци* включались стихотворные монологи и прозаические диалоги.

Бай Юнь-шэн отмечает еще одну поразительную особенность *чуаньци* – продолжительность постановок. Они могли представлять собой многодневные серии от 40 до 100 актов «с продолжением», которые демонстрировались в течение нескольких дней. Повествование в каждой серии было очень продуманно и прерывалось на самом интересном моменте. Это побуждало зрителей присутствовать на продолжении театрального спектакля на следующий день. Количество действующих лиц доходило

до ста человек [149, с. 26–27]. В этом уникальном явлении традиционного китайского театра можно усмотреть истоки современных телевизионных сериалов, драматургия которых строится именно на этом принципе.

В куньцзюй и чуаньци сформировался «оперный оркестр», где доминировали духовые (в куньцзюй) и ударные инструменты (в чуаньци). Подобным закономерностям можно найти объяснение. Духовые инструменты обладают торжественным, изысканным, богатым звучанием, которое больше соответствовало придворной опере куньцзюй, в то время как ударные инструменты – более демократичны, доступны и соответствуют простонародной природе иянской драмы чуаньци.

На более поздних этапах развития иянской драмы за основу брали сюжеты из популярных романов. Выдающимися произведениями данного жанра являются музыкальная драма «Меч-кладенец» Ли Кайсяня, «Красная метелка» Чжан Фэний и др. [201, с. 75-79].

Принципиально важным моментом является то, что в этот период появляется феномен *композиторского авторства*, которого до этого в китайской драме не существовало. До наших времен дошло имя композитора, музыканта и актера *Вэй Лянфу*. Теперь помимо народного музыкального материала в постановках использовалась и авторская музыка, которая фиксировалась сложной специальной записью 18 иероглифами.

Кульминацией истории развития китайского традиционного театра стала *Пекинская опера цзинцзюй (конец XVIII – начало XX в., эпоха Цин)*, в которой в середине XIX столетия своего расцвета достиг весь многовековой опыт поколений артистов китайской музыкальной драмы.

1.2. Пекинская опера и ее роль в формировании национальной манеры пения²

Пекинская опера, как уникальное явление традиционной китайской культуры, привлекает внимание современных исследователей [48; 117; 120; 161; 158]. Говоря о Пекинской опере, мы акцентируем те моменты, которые касаются ее музыкальной стороны, а также специфики, обуславливающей особенности подготовки исполнителей Пекинской оперы.

Пекинская опера *цзинцзюй* возникла в эпоху *Цин* (конец XVIII в. – начало XX в.). К этому времени окончательно сформировалось жанровое своеобразие традиционной китайской драмы.

Отдельно поясним возникновение термина «опера» применительно к данному театральному жанру. Как отмечают все исследователи жанра, оперой называли «пекинский спектакль» европейцы, не сумевшие подобрать более удачного определения к явлению очень далекому от оперы в её европейском понимании.

В основе спектаклей Пекинской оперы самые разнообразные сюжеты. Их сценическое воплощение в большей степени направлено не на реалистичность и бытовое правдоподобие, а на передачу экспрессии характеров и поступков героев.

При этом условность сочетается в Пекинской опере с предельной детализированностью понимания компонентов ее эстетической системы. В частности, это касается системы амплуа. Внутри четырех основных категорий, определяемых Фу Шуай как *шэн* (мужской персонаж), *дань* (женский персонаж), *цзин* (мужской персонаж, чаще всего — герой) и *чоу* (добрые, комические персонажи или хитрые, коварные, но глупые злодеи)

² В данном параграфе использованы материалы статей автора: Европейская и традиционная китайская вокальные школы, их отличительные особенности / У Цзинь // Научное мнение. – 2018. – № 7-8. – С. 86–91.; Определение тенденций совершенствования подготовки оперных исполнителей в Китае / У Цзинь // Научное мнение. 2021. № 9. С. 122-128.

образуются дополнительные подамплуа [117]. Автор отмечает, что «в соответствии с социальным положением и возрастом роль *шэн* делится на *лаошэн* – старых и пожилых людей, военных *ушэн* и *сяошен* — молодых ребят, юношей; в роли *дань* входят *циньи*, то есть роли спокойных, сдержанных женщин, *хуадань* – непосредственные, смелые девушки, пожилые женщины хуадань и т. д.» [177, с. 162].

Амплуа многое определяют в драме. Особенно ярко это проявляется в сценическом движении актеров, пластическом решении образов.

Одним из выразительных элементов пластического искусства традиционной китайской драмы является *лянсян* – статичная поза, которой артист показывает свой характер или настроение. Например, актер, замирающий в позе *лянсян*, как бы демонстрирует «красноречивое молчание».

Особенно выразительна в Пекинской опере жестикуляция у женских персонажей. Неслучайно для передачи образного смысла их жестов используются столь поэтичные выражения, как *облачные, мелькающие, поднимающиеся руки* или *пальцы орхидеи*.

Символизм Пекинской оперы наиболее ярко проявляется в костюмах, масках, их цветовой символике, семантике деталей. Театральный грим – это не только внешняя характеристика персонажа, но и своеобразный «путеводитель», помогающий ориентироваться зрителю в запутанных сюжетах Пекинской оперы.

Маска, как вид грима, существует только в китайском театре. Ее появление относится к периоду расцвета Пекинской оперы. Первые образы этого искусства зафиксированы на картинах Сю Баочэна (?–1883), Хэ Гуйшаня, Му Фэншаня (1840–1912), изображающих придворных актеров. «Первоначальная функция маски, – пишет Фу Шуай, – заключалась в создании сценической атмосферы и красочности, но, по мере развития жанра, она становится показателем характера <...>, например, цвета, где красный символизирует верность и отвагу, черный – добродетельность и

порядочность, белый – жестокость, коварство и неблагодарность и т. д. Обилие ярких красок в масках <...> указывают на преобладание тех или иных качеств в характере» [117, с. 160].

Одной из главных и важнейших черт Пекинской оперы является *декламация*. Считается, что по сравнению с пением декламация более сложное и изысканное искусство, овладение им требует больших усилий в течение долгого времени. Т. Б. Будаева разделяет ее на два вида: *интонированная юньбай* («рифмованный диалог», «рифмованный монолог») – широко распетый речитатив – и *разговорная цзинбай* («столичный говор», «пекинская устная речь») – близок к обычной устной, но ритмизованной речи [22, с. 14].

Виды декламации тоже тесно связаны с амплуа.

Главенствующее место в композиции Пекинской оперы занимает *ария*. Конечно, эти арии отличаются от европейских так же, как и Пекинская опера от европейской. Тем не менее именно это название закрепилось за сольным пением персонажа Пекинской оперы.

В музыкальном языке Пекинской оперы главную роль играют *интонационная, ладовая, метрическая и темповая* организация.

Детальное описание всех особенностей музыки Пекинской оперы не является задачей нашей работы. Тем не менее невозможно не упомянуть о понятии *баньши*, представляющем собой целую систему.

Виды баньши имеют закрепленное в практике Пекинской оперы семантическое значение.

Вопрос о семантике баньши интересен в контексте сравнения восточной и европейской музыки. Несмотря на то что баньши является глубоко своеобразной особенностью музыкального языка китайской драмы, корни которой уходят в очень древние пласты национальной культуры, нетрудно уловить схожесть практики образного толкования метро-темповой семантики баньши с семантическим толкованием темпов в европейской барочной музыке XVIII века.

В восточноазиатских языках, как пишет Г. Р. Тараева, «европеец далеко не всегда способен различить радость и скорбь, равнодушие и гнев, печаль и восторг» [103, с. 2]. Однако, чем глубже мы изучаем искусство разных культур, тем чаще убеждаемся в существовании неких общих закономерностей, которые возникают независимо от времени, места и их национального контекста. Они открывают путь к некой универсальной художественной коммуникации между искусством и человеком.

Вероятно, именно эти общие универсальные глубинные закономерности восприятия искусства впоследствии становятся основанием для взаимопроникновения разных, порой, полярных культур, что мы и увидим на примере взаимодействия европейских и китайских оперных традиций в XX–XXI веках.

В отличие от европейской оперы спектакли китайской традиционной драмы представляли собой плод *коллективного творчества*. Кстати, эта традиция найдет продолжение и будет долго сохраняться в китайских операх XX века, где в качестве автора произведения будет указываться коллектив авторов.

Если в европейской опере ключевой является фигура композитора, то в китайской традиционной драме более важна *роль исполнителя, актера*. На это указывает Ван Цюн: «Китайский музыкальный театр – театр музыканта-исполнителя. Он не знает ни драматурга, ни композитора. Творцы пекинской оперы – это целая цепь музыкантов-актеров, поющих, говорящих, танцующих, которые на протяжении десятков и сотен лет выковывали музыкальную форму спектакля и создавали репертуарный фонд национального театра» [28, с. 13].

В рамках Пекинской оперы сложились основные принципы подготовки актеров. В отличие от европейской системы подготовки музыкально-театральных исполнителей, по мнению Лю Цзинь, для артиста Пекинской оперы обязательным является совершенное владение не только голосом, но и телом [71, с. 11].

Особенности национального пения, формирующиеся внутри китайской традиционной драмы на протяжении всего пути ее развития, в Пекинской опере достигли классически завершенного уровня. Национальная манера пения стала тем «звучащим образом», благодаря которому в будущей китайской опере XX века, несмотря на влияние европейской вокальной школы, будет ощущаться ее уникальное своеобразие.

Чрезвычайно важно подчеркнуть, что в китайском театре именно *пение* являлось основой актёрского мастерства. Безусловно, вокальное начало взаимосвязано с другими компонентами драмы, является частью ее художественно-эстетического комплекса, но при этом Сунь Лу подчеркивает: «Оно играет первостепенную роль в передаче мыслей и чувств персонажей. Артисты поют с особой интонацией, совершенно не похожей на привычное европейцу пение. При всём богатстве интонации, мелодиям сицую присущи утончённость и витиеватость» [98, с. 42].

В XX веке в результате процессов культурной интеграции в Китай вместе с европейской оперой проникает соответствующая ей манера пения – *бельканто*. Русская, французская, американская, итальянская, австрийская вокальные школы для китайских музыкантов суммируются в обобщенный образ западной манеры пения, которую, как пишет Люй Цзяин, «единым лингвистическим «жестом» назвали «бельканто» [72, с. 278]. Педагоги, внедряющие новую манеру пения, осмысливающие ее отличие от национальной, ввели в обиход китайской вокальной практики термин «научное бельканто». Поводом для рефлексии служили многие различия между манерами пения этих разных культур. Остановимся на некоторых из них.

Любое искусство пения базируется на *дыхании, технике голосообразования, специфике резонанса*. Когда в Китай проникает итальянское *бельканто (bel canto)*, очевидной становится большая разница между ним и манерой национального пения именно в области дыхания, звуковедения, резонанса, дикции и т.д.

Дыхание – движущая сила пения. Еще Конфуций уделял в своих трудах огромное внимание вопросам дыхания, которое понималось им сквозь призму философии, как основа и источник жизненной энергии. «Голос трактуется, – пишет Ян Бо, – как способ проявить эту жизненную энергию, вот почему отличительной особенностью техники дыхания китайских певцов становится опора не на диафрагму, а на мышцы нижней части живота («даньтянь»), что способствует увеличению резонанса, силы и полетности голоса» [140, с.12].

Техника дыхания в традиционной музыкальной драме называется «*цичэнь даньтянь*». Слово «даньтянь» берет начало в китайском даосизме. Древние определяли «даньтянь» очень поэтично – *воздушное море, которое является источником человеческой жизни*. В Пекинской драме используются особые приемы вокального исполнения, связанные с дыханием: «смена дыхания», «тайное дыхание», «передышка» и др.

В национальной манере пения сложились три вида дыхания: *глубинное, беспрепятственное и живое* дыхание. В отличие от *бельканто*, в зависимости от музыкальных задач в национальном пении часто используются связанные друг с другом совместное *грудное и брюшное* дыхание. К брюшному дыханию относится *глубинное* дыхание, предполагающее вдох до положения «*дандиань*» (удержание дыхания вокруг талии и живота).

В *беспрепятственном* дыхании в звукообразовании участвуют плечи, грудь, шея, подбородок. Чтобы не блокировать поток воздуха, певец должен следить, чтобы они были расслаблены, избегать ненужного напряжения.

Живое дыхание очень тесно связано с задачами передачи эмоционального состояния. Глубокое и протяжённое дыхание используется при исполнении лирических произведений. Передача радостных чувств требует более мелкого, короткого, легкого дыхания.

Отличия европейской и национальной манер пения существуют и в области *звукоизвлечения*. В китайском вокале, в отличие от *бельканто*, оно

основано на небольшом, «деликатном» объеме воздуха, что придает особое качество и окраску звуку. В китайском вокале звук получается «изящный, тонкий, обладающий ясным металлическим свойством, тогда как звук бельканто сильнее, при этом обладает полётностью и более насыщен глубиной тембра» [72, с. 279].

Связь музыкального и драматического начал в Пекинской опере неразрывна. Это ярко выражается в двух манерах пения, которые сформировались в Пекинской опере и тесно связаны с амплуа традиционной китайской драмы [22, с. 14].

Существенное отличие от европейской манеры пения наблюдается в отношении к *регистрам*. Люй Цзяин считает, что по сравнению с бельканто, для которого проблема «гладкого» преодоления регистровых переходов очень важна, для китайского национального пения эта проблема не столь актуальна, так как для каждого персонажа китайской драмы или каждого вокального сочинения использовался единый регистр, внутри которого присутствовало максимально развитое голосообразование [72].

На слух вокальное звучание в Пекинской опере характеризуется преобладанием высокого регистра³. Примечательно, что подобная окраска присуща звучанию как мужских, так и женских голосов. Объяснение этому находится в эстетических представлениях китайцев, согласно которым высокие тесситуры в речи и музыке обладают особой красотой. В результате именно благодаря такому регистрово-тембровому звуковому «образу» Пекинская опера узнается на слух, как неповторимо самобытное явление, во всем мире.

На протяжении всего периода существования и по сей день для вокального исполнения в Пекинской опере сохраняется *единство слова, звука, жеста*. С этим связано то огромное внимание, которое до сих пор

³ В китайской национальной манере пения в целом диапазоны голосов вторичны по отношению к тембру, который является главной характеристикой амплуа героя.

в процессе подготовки исполнителя Пекинской оперы уделяется дикции, артикуляции и манере движения певца⁴.

Одним из сильнейших средств привлечения внимания слушателей во время самых напряженных моментов действия в Пекинской опере является *эмоциональная* сторона вокала. Достижению этого способствуют такие характерные свойства вокального звучания, как яркость, насыщенность, звонкий и ясный звук в преобладающем высоком регистре, создающийся с помощью головного резонатора и зажатой гортани. Отсюда такое внимание к детализированному описанию качеств звука – «слитный», «тягучий», «гладкий», «скользкий», которое используют педагоги, добиваясь передачи эмоционального состояния вокалиста через пение [140, с. 13].

Принципиальные отличия национальной манеры пения обусловлены *особенностями китайского языка* (придыхание в согласных звуках, отсутствие звонких согласных, назализированные финали), которые являются важнейшим аспектом влияния на фоническую сторону китайской вокальной музыки.

Тональной природой языка обусловлена специфика кантилены, особенности колоратуры в национальной пении. Сложная фонетическая структура китайского языка определяет процесс звукообразования и работы резонаторов в национальной манере пения. Эту особенность подробно описывает педагог-методист и исполнитель Люй Цзяин: «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

⁴ Отметим, что эта тесная связь слова, звука, жеста, пластики в XX веке будет характерна для артиста жанра мюзикла, что удивительным образом «породнит» эти два жанра на рубеже XX–XXI века и приведет к появлению интересных разновидностей китайского мюзикла, в которых будет сохраняться национальный колорит Пекинской оперы. Это найдет отражение и в методическом подходе к преподаванию эстрадного вокала на отделениях мюзикла, где принцип освоения вокальной партии одновременно со словом и движениями разного рода (жест, сценическое движение, танец) станет ключевым.

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 одноцветным» [72, с. 15].

Различие и сходство фонетической основы итальянского и китайского языков отражены в таблице 1, составленной автором работы на основе сравнения фонетических систем этих языков⁵.

Таблица 1

Фонетическая основа итальянского и китайского языков

<i>Особенности языка</i>	<i>Итальянский</i>	<i>Китайский</i>
<i>Согласные звуки</i>	мягкие: [gn] bagno [gli] voglio звонкие: b, d, l, m, n, r ... глухие: h, s, t ...	мягкие согласные отсутствуют относительно звонкие m, n, l Согласные t, k, p, c, ch, q называются «придыхательными»
<i>Гласные звуки</i>	Произносятся напряженно, энергично	Произносятся с менее выраженной артикуляцией
<i>Дифтонги, трифтонги</i>	дифтонги –согласный+гласный ia [йа] ie [йе] ai [ай] ui [уй] eu [эу] трифтонги гласный+согласный+гласный [айо]: operaio	дифтонги гласный+гласный ai, ei, ao, ou, ia, ie, ua, uo, ue трифтонги гласные iou [iəu] ≈ иоу
<i>Слова</i>	Многосложные	односложные
<i>Тип языка</i>	интонационный (взлеты и падения интонации связаны со строением предложения, на смысл слов не влияют)	тональный (тон влияет на смысл слова, а не предложения)
<i>Артикуляция</i>	Комбинированная Miao[м-йао]	Объединенная Miao[мё]
<i>Звуковое восприятие</i>	твердое, упругое произношение, звучащий стержень слова	шипящий призывок, пульсация придыхания, «кошачьи» тона от звука, направленного в носовые полости

⁵ Таблица составлена автором, в том числе, на основе исследования в работе Сун Яньин «Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая» [96].

Вопрос перенесения принципов бельканто на китайский язык и сегодня является очень сложным. В частности, Сунь Лу в работе «Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра» даже высказывает следующую мысль: «Рискнём предположить, что чистое бельканто на китайском языке невозможно. Спетые в сугубо академической манере слова китайского языка звучат не чётко, что делает их непонятными публике» [98, с. 136]. Эту мысль поддерживают другие исследователи, которые считают, что звучание бельканто на китайском языке, в связи с характерными особенностями произношения и речи, воспринимаются как «китаизированные» [153, с. 3–4].

Действительно, в фонетической области скрыто много проблем. В искусстве бельканто важное место отводится филировке звука – умению исполнять ровно текущий, долго выдержанный звук на крещендо, диминуэндо. Это умение использовалось еще во времена Каччини. Эверарди говорил, что бельканто – это умение филировать звук, петь легато, чтобы звук лился спокойно и плавно. В качестве образной подсказки он предлагал ученикам подражать тягучему звуку хороших виолончелистов и скрипачей [63, с. 229].

В китайском пении кантилена является проблемой. Особое строение слога предполагает четкое и ясное произношение. Несмотря на то что древние китайские авторы тоже писали о ценности слитного пения (словно скольжение легкой лодки по зыбким волнам мелодии), о голосе, который тянется непрерывно, гладко, округленно, слово нитка жемчуга, иностранцу все-таки китайский вокал слышится пением по слогам.

Мелизмы в китайской национальной манере пения являются полем для свободной импровизации. Здесь встречаются свободные глиссандо, тремоло, которые являются отражением эмоциональной стороны переживаний человека.

В практике использования и взаимодействия национальной и европейской манер пения отмечается противоречие. С одной стороны,

постепенно в исполнение традиционной музыкальной драмы, народных песен стали проникать приемы итальянского бельканто с соответствующими ему техниками дыхания, звукоизвлечения, звуковедения. В то же время в постановках китайских проевропейских опер, где использовалась академическая вокальная манера, по-прежнему возникали трудности для достижения идеального бельканто, связанные, как выше отмечалось, с природой китайского языка.

С течением времени стало очевидно, что наиболее органичный результат достигается в тех современных китайских операх, где бельканто сочетается с народной манерой пения.

В связи с тем, что лингвистический аспект стал одной из острых проблем в освоении европейской манеры пения (бельканто), этому вопросу китайские педагоги, а затем и исследователи стали уделять большое внимание [96; 129; 187 и др.]

Пекинская опера оказала большое влияние на китайскую оперу XX–XXI века. В китайской народной опере XX века, в оперных, вокальных и инструментальных произведениях современных китайских композиторов используются не только народные песни, но и *мелодии традиционной музыкальной драмы, Пекинской оперы*. Понимание и сохранение ее колорита, аккумулировавшего в себе достижения традиционной китайской драмы, национальной манеры пения, является актуальной задачей для современных композиторов и исполнителей.

Пекинская опера в контексте музыкально-театральной культуры Китая XX–XXI вв.

С момента постановки в 1861 году Пекинской оперы в Императорском Дворце начинает неуклонно расти ее профессиональный уровень, кульминация которого приходится на начало XX века.

Выдающимся актером и организатором в области Пекинской оперы был *Мэй Ланьфан*, который не просто обладал сценическим талантом,

но и был актером-новатором, расширившим палитру выразительных возможностей исполнителей – актёрских жестов, движений кистей рук, пластики, мимики, взглядов. На основе традиционных приемов пения он создал свою вокальную школу, которая актуальна до сих пор и имеет последователей. О роли этого знаменитого артиста Пекинской оперы пишет Ху Яньли: «Мэй Ланьфан был создателем собственной оперной системы, которая представляет одну из трех мировых оперных систем. В 1919 г. Мэй Ланьфан в первый раз возглавил пекинскую оперную труппу и в первый раз выехал на гастроли в Японию. С этих пор Пекинская опера стала известна в мире» [120, с. 2].

Формирование государственной системы подготовки исполнителей Пекинской оперы в XX веке начинается с открытия ряд учебных заведений: Китайской специальной школы оперы и музыкальной драмы в Пекине (1930), Шаньдунской специальной школы оперы и музыкальной драмы (1934), Шанхайской специальной школы оперы и музыкальной драмы (1939).

Но во второй половине XX века судьба Пекинской оперы складывается неоднозначно. После образования КНР на государственном уровне были предприняты меры по сохранению, изучению, развитию национальных видов театрального искусства, выделялись ассигнования на поддержку Пекинской оперы. Благодаря тому, что с 1953 года по всему Китаю стали появляться многочисленные образовательные учреждения, в которых готовили артистов Пекинской оперы, период с 1949 по 1964 год был отмечен появлением талантливых актеров и постановщиков.

После окончания «культурной революции» в судьбе Пекинской оперы, как и в целом в искусстве Китая, стали происходить позитивные изменения. В 1978 году Китайская школа традиционной музыкальной драмы в Пекине была преобразована в высшее учебное заведение – Китайский институт традиционной музыкальной драмы. Постепенно образуется двухступенчатая система образования артиста Пекинской оперы – училище – вуз.

Важно подчеркнуть, что в учебном процессе огромное внимание уделяется практике, включающей в себя еженедельные репетиции, участие в концертах, состоящих из вокальных, драматических, хореографических номеров из Пекинских опер, постановки больших и маленьких спектаклей.

Сегодня Пекинская опера является отражением внутреннего богатства китайской национальной культуры и кульминационной точкой в развитии китайского традиционного музыкального театра, в ней сформировалась неповторимая и глубоко своеобразная национальная манера пения. Место Пекинской оперы в мировой культуре отмечает Т. Будаева: «Значимость и узнаваемость этого жанра настолько высоки, что элементы грима и костюмов цзинцзюй часто используются театральными режиссерами как средство создания «китайских» образов, а интонации витиеватых мелодий, оглушительное звучание ударных и своеобразный стиль декламации стихотворных текстов вдохновляют на смелые замыслы современных композиторов» [22, с. 3].

Безусловная культурная ценность Пекинской оперы подтверждена и тем, что в 2010 году она была зачислена в «Репрезентативный список нематериального культурного наследия человечества» ЮНЕСКО.

Наряду с этим ряд исследователей отмечают обозначившиеся в последние десятилетия проблемы в функционировании Пекинской оперы в Китае. По их мнению, существование Пекинской оперы усложнилось в рыночных условиях глобального мира. В своем исследовании Жуань Юнчэнь отмечает, что, несмотря на предпринимаемые государством меры по поддержке и популяризации Пекинской оперы (организация специального телеканала, транслирующего спектакли Пекинской оперы; выпуск фильмов и дисков со спектаклями Пекинской оперы; использование эстетики Пекинской оперы в масштабных мероприятиях и национальных праздниках), наблюдается снижение популярности Пекинской оперы у молодого поколения китайцев, которое под влиянием западной культуры, забывает собственные традиции и в стремительном темпе современной жизни

не может «по достоинству оценить неспешное традиционное искусство». Автор констатирует, что в последние 20–30 лет отмечается тенденция ухода многих актеров из традиционного искусства в кино или на телевидение, а искусство Пекинской оперы превращается в туристический объект или экзотический экспортный продукт, вызывающий интерес за пределами Китая [48].

Вместе с тем в творческой практике есть ряд важных тенденций, которые свидетельствуют о продолжении жизни традиций искусства Пекинской оперы в музыкальном искусстве Китая.

Во-первых, национальная манера пения, музыкальное своеобразие Пекинской оперы «оплодотворяют» творчество современных композиторов, позволяя ему, обогащаясь мировым музыкальным опытом, не терять свое «лицо».

Во-вторых, перспективной представляется тенденция взаимодействия Пекинской оперы с самыми современными музыкально-театральными жанрами – мюзиклом, шоу – на основе обнаружившегося родства их синтетической природы. Это стало привлекать внимание исследователей. В диссертации «Становление системы музыкального эстрадно-джазового образования в современном Китае» Хуан Сяньюй вторая глава так и называется – «Пекинская опера как предтеча современного мюзикла в Китае». В ней автор отмечает, что природа жанра Пекинской оперы родственна современному мюзиклу и считает, что дальнейшее развитие «навстречу» этих двух жанров является очень перспективным [124].

Многие видят одну из причин социокультурного кризиса популярности Пекинской оперы у современной публики в ее каноничности и традиционности. Интеграция искусств и творческие поиски современных композиторов, исполнителей могут стать не только плодотворной почвой для преодоления этого кризиса, но и стимулом для нового витка в развитии этого уникального явления музыкально-театрального искусства Китая.

1.3. Особенности влияния европейской, русской и американской музыкальных культур на оперное искусство и вокальное образование Китая (XX–XXI вв.)⁶

Концепция настоящего исследования, основанная на понимании тесной взаимосвязи развития жанра оперы и процесса подготовки оперных исполнителей, диктует задачу синхронизировать историю развития оперы и вокального образования в Китае под воздействием инокультурных влияний в минувшем веке.

Сделаем одно важное для нашей работы уточнение по поводу применения понятия «европейский» (жанр, культура, музыка, традиция и т.д.). В контексте рассмотрения проблемы инокультурного влияния на китайскую музыкальную культуру в начале XX века оно, на наш взгляд, требует детализации.

На самом деле источников влияния на китайскую музыкальную культуру на рубеже XIX–XX веков было несколько: близлежащая Япония, Европа, Россия, Америка. Безусловно, для всех упомянутых стран в свое время музыкальные достижения европейской музыкально-театральной культуры стали своеобразной «точкой роста».

Как известно, жанр оперы, родившийся в Италии, оказал огромное влияние на мировую музыкальную культуру. Его «семена» дали прекрасные всходы в виде национальных композиторских и вокальных школ. Но путь китайской оперы в результате этого «оплодотворения» существенно отличается от европейских стран, России и Америки *тремя* особенностями.

На *первую* из них указывает Сунь Лу. Исследователь отмечает, что «до этого ни одна национальная оперная школа ни одной страны мира

⁶ В данном параграфе использованы материалы статьи автора: Определение тенденций совершенствования подготовки оперных исполнителей в Китае / У Цзинь // Научное мнение. 2021. № 9. С. 122–128.

не складывалась на фоне иной профессиональной музыкально-театральной традиции <...> в Китае уже существовала Пекинская опера – самобытная традиция, художественно равновеликая европейской опере» [98, с. 62].

Вторая особенность связана с фактором времени. Национальный музыкальный театр Китая начинает подвергаться инокультурному влиянию *значительно позже*, чем это происходит в других странах. Это «отставание» по времени обусловило *третью* отличительную особенность развития китайской оперы. Она заключается в том, что если в европейских странах и России жанр оперы складывался преимущественно под непосредственным влиянием именно *итальянской* оперы, то китайская опера в XX веке вбирает в себя опыт из следующих *трех* источников мирового оперного искусства:

- *европейская оперная культура*, представляющая собой к этому времени многонациональный «букет», состоящий из итальянской, французской, немецкой, австрийской, чешской и др. оперных школ со своими композиторами-классиками, традициями вокального образования и вокальными школами, возникшими на основе итальянского бельканто;

- *русская (а позднее советская) оперная культура*, которая с XVIII века формировалась под влиянием европейской оперы, в XIX веке уже обрела глубоко своеобразные черты, ознаменовалась выдающимися композиторскими достижениями в жанре оперы, признанными во всем мире;

- *американская музыкальная культура*, где в начале XX века на основе сплава традиций европейского развлекательного театра с глубоко своеобразными чертами латиноамериканской, африканской музыкальных культур появляется *джаз* и жанр *мюзикла*.

Не выделяя как самостоятельный источник влияния, тем не менее обозначим роль *Японии*, как страны, осуществляющей транзит европейской, американской культуры и образования в Китай.

Рассмотрим основные этапы, факты и тенденции, свидетельствующие о специфике европейского, русско-советского и американского влияния

на музыкальную культуру Китая в XX веке с акцентом на оперном искусстве и вокальном образовании.

Влияние европейской музыкальной культуры

Первые активные музыкальные контакты с европейцами относятся к концу правления династии Мин. Итальянский иезуит Маттео Риччи (1568–1644) привез в подарок императору клавикорд и не только обучал придворных музыкантов игре на нем, но и выполнял «адаптации европейских песен к китайскому языку». Последнее очень важно. В дальнейшем мы увидим, какое огромное значение имели для китайского образования переводы на китайский язык европейско-американского песенного материала в «школьных песнях».

Европейские оперные труппы появляются в Китае позднее, во второй половине XVIII века. Так, при дворе императора Цянь Луна (1735–1796) была исполнена популярная в Европе опера Николо Пиччини «Чеккина». Но на китайцев она не произвела впечатления и на музыкальную культуру Китая тогда не оказала влияния. Таким образом, близкое знакомство китайцев с жанром оперы было «отложено» более чем на сто лет. Активное исполнение западной оперы в Китае начнется только в начале XX века. Этому предшествовала большая образовательная, просветительская работа европейских и американских миссионеров.

Начиная с 1711 года европейцы и американцы открыли в Китае много образовательных учебных заведений, в которых проводились музыкальные занятия. Но особенно активизировался этот процесс в XIX веке. В числе прочих отметим Генеральную ассамблею христианских миссионеров в Шанхае (1877), где была создана комиссия по составлению пособий по вокалу и игре на музыкальных инструментах [66].

Поворотным моментом в этом «культурном обмене» в конце XIX века стало «встречное» движение в сторону европейского музыкального образования китайских деятелей культуры, активно выступавших

за изучение западной науки и создание на ее основе новой системы образования в Китае.

Просвещенные круги китайского сообщества активно отстаивали роль музыки в общем образовании. По этому поводу Ли Юе в своей книге «Поэзия в Бин Сутте» приводит высказывает ученого Лян Цичао о роли музыкального образования в стране: «Дисциплина музыки – это необходимая дисциплина для повышения индивидуальных достижений граждан. Но сегодня никто из нашей страны не может мыслить так, чтобы уметь писать новую музыку. Это действительно стыдно для нашего общества» [66, с. 221].

Концерты европейской музыки в Китае начинают активно проходить в конце XIX века и в основном в портовых городах, открытых для внешней торговли с Европой и США. Среди них особенно выделялся Шанхай. Отдельную важную роль в европеизации китайской музыкальной культуры и особенно образования сыграла *Япония*.

В Китае и Японии существовало общее, идущее с древности, философское отношение к пониманию музыки как элемента государственной политики. В конце XIX – начале XX века в Японии музыка играла большую роль в воспитании гражданина. В японских школах проходили уроки пения, игры на различных инструментах, преподавались дирижирование и теоретические дисциплины.

Европейская опера наиболее активно стала проникать в Китай в начале XX века. В 1903 году на сцене Токийского художественного училища была представлена опера К. В. Глюка «Орфей». Это был первый опыт постановки на восточной сцене европейской оперы целиком. Но «второе пришествие» европейской оперы в Китай опять не было однозначно принято китайской публикой, что было связано прежде всего с особенностями восприятия китайского слушателя.

Роль национальной Пекинской оперы в формировании эстетических представлений и слуховых стереотипов публики была настолько сильна, что

этим в значительной степени объяснялось первоначальное отторжение китайскими слушателями европейской оперы и присущей ей манеры пения.

Китайский слушатель был приучен к синтетичной актерской подаче в Пекинской опере, где помимо пения артист воздействовал на зрителя танцем, акробатикой и т. д. В европейской же опере главным является вокал.

Процесс преодоления сопротивления восприятия местного населения, а также поиск музыкально-театральных форм, которые бы, с одной стороны, опирались на усвоение опыта европейской оперной классики, а с другой – были бы близки китайской публике, занял не одно десятилетие.

Большую роль в формировании «европейского слышания» у китайской публики сыграли так называемые *«школьные песни»*. «Школьная песня» (сюэтан юэйгэ), – пишет Чэнь Ин, – возникшая в первые десятилетия XX века как учебная дисциплина, впоследствии сформировалась в новый песенный жанр, породивший социально-просветительское движение первой трети XX века» [135, с. 10]. Начало развитию школьных песен положили китайские студенты Шэнь Щиньгон, Ли Шутон, Зэн Зжиминь и др., прошедшие обучение в Японии.

Первоначально «школьные песни» писались на японские мелодии, но в скором времени все чаще они стали писаться на известные европейские, американские, китайские и даже русские мелодии. Так, в теме популярной песни «Великий Китай» музыканта, педагога, художника, поэта *Ли Шутуна* (1880–1942) узнаётся марш из I действия оперы Беллини «Норма». Часто он использовал и музыкальный материал из произведений американских композиторов. В песне «Прощание» слова положены на музыку песни американского композитора Джона Ордуэя «Мечты о доме и матери».

«Школьные песни» предшествовали появлению в китайской музыке *художественной песни* – нового вокального жанра, в рамках которого начала формироваться вокальная школа, ориентированная на западную традицию, значительно отличающаяся от традиционной китайской народной манеры пения. «Оригинальное песенно-романсовое творчество китайских

композиторов сформировало основы национального вокального стиля», – подтверждает День Кайюань [40, с. 67].

Вокальный стиль, сформировавшийся в жанре художественной песни в 1920–1940-е годы, позднее найдет отражение в китайской опере. В нем композиторы находят приемы вокализации, распева, мелизматике, призванные через ариозную и речитативно-декламационную мелодику показать разные грани эмоционального состояния лирического героя (героини), в передаче которых до этого в китайской музыке была свойственна определенная сдержанность.

Велика роль европейцев в развитии профессионального музыкального образования в Китае.

В 1919 году в Шанхае открылся специализированный Музыкально-педагогический институт, где готовили учителей музыки. В Институте работали педагоги из Японии и России, но большей частью – уже известные китайские преподаватели, которые вернулись после обучения в Европе, Японии и США.

Основателем Шанхайской государственной консерватории стал педагог и композитор *Сяо Юмэй* (1884–1940), который осваивал теорию композиции и педагогику во время обучения в Японии и Германии. Благодаря ему формировалась китайская национальная вокальная школа на основе европейских традиций.

В Шанхайской консерватории сложился интернациональный состав педагогов. Помимо китайских преподавателей (*Сяо Юмэй* преподавал гармонию, основы композиции, историю музыки и оркестровку, *Чжоу Шуан* – вокальную музыку и сольфеджио) в 1929–30 годах в консерваторию были приглашены 11 иностранных профессоров – российские, европейские музыканты. Класс вокала вели: *Н. Славина* (СССР), *Mildred Wiant* (США), *Herbert Cave* (Англия), а также певицы из Китая *Чжоу Сяоянь* и *Ин Шаннэн*, занимавшиеся вокалом в Париже и Америке и др.

Говоря о китайской опере в том виде, как она складывалась под влиянием оперы европейской, очень важно уделить внимание терминологии, в использовании которой в научных работах до сих пор нет единства.

Произведения китайских композиторов, которые появляются в первой половине XX века под влиянием европейской оперы, называют «*китайской оперой*». Также существовала практика называть новые театральные представления «*новой оперой*», а традиционную музыкальную драму – «*старой оперой*». В «новой опере», возникшей после «Движения 4 мая», в отличие от «старой», главным средством выразительности становится пение, а заимствованные композиционные приемы западной оперы соединяются с характерными чертами китайского народного мелоса.

В исследовательских работах также используются названия «*современная китайская опера*» (Чжан Личжэнь), «*новая китайская опера*», «*китайская национальная опера*» (Лю Цзинь).

Наиболее детально и убедительно вопрос терминологии и жанровой типологии современной китайской оперы изложен в диссертации Сунь Лу «Китайская народная опера». Автор отмечает, что внутри гэцзюй сложились две линии оперного жанра – *проевропейская опера*, активно вбиравшая инокультурный опыт, и *народная опера*, использующая ряд «жанро-форм» европейской оперы [98, с. 3–4].

Первые успешные образцы новой китайской оперы оказались поразительно оригинальными и, как утверждают исследователи, не знают аналогов в мировой истории жанра. Благодаря изучению китайского тетра, фольклора, освоению игры на национальных инструментах Ли Цзиньхуэй сумел найти в своих произведениях гармоничный синтез европейской и китайской традиций. Его произведения можно разделить на два типа: *песенно-танцевальные представления* и *музыкальные спектакли*.

Песенно-танцевальные представления связаны с одним из распространенных жанров традиционного театра – *янгэ*. Они рассчитаны

на небольшое количество действующих лиц, монологи и диалоги в них шли под несложное музыкальное сопровождение. *Музыкальные спектакли*, не будучи операми в традиционном европейском смысле, тем не менее по всем признакам были гораздо ближе к европейской опере.

Музыкально-театральные постановки Ли Цзиньхуэя сыграли большую роль не только в становлении массового музыкального образования в Китае, но и в подготовке восприятия китайского слушателя к новой музыкально-театральной эстетике европейского оперного искусства.

Путь достижения синтеза европейской оперной культуры с уникальными национальными театральными традициями китайского театра был не прост. Чэнь Ин пишет: «Лишь к концу XX века можно говорить о появлении гармоничного симбиоза, соединившего на разных уровнях организации оперы европейский опыт и китайскую самобытность» [135, с. 24].

В период с 1930-х до середины 1960-х годов (до начала в 1966 г. «культурной революции») появляются первые национальные оперы. В таких операх, как «Цюцзы», «Великая стена», «Седая девушка», «Ураган на Янцзы» (1935), «Ван Чжаоцзюнь» (1930), «Си Ши» (1935), «Марш армии и народа» (1938), «Песня о земле» (1940), композиторы, с одной стороны, используют европейские оперные модели и формы, с другой – стремятся сохранить прочные связи с национальными театральными традициями.

Классическим примером, отражающим эти тенденции, является опера «Седая девушка», близкая по структуре к пятиактной модели французской большой оперы начала XIX века. Одновременно в сюжете ощутимы отголоски веризма Масканы и Леонкавалло, где в социальном ключе раскрываются характерные для этого направления темы поруганной любви, борьбы и мести. В опере широко используется лейтмотивная система, что свидетельствует о знакомстве авторов с данным приемом музыкального развития у европейских и русских композиторов (Вагнера, Верди, Римского-Корсакова, Чайковского).

Сложный процесс поиска органичного взаимодействия европейских и китайских оперных традиций, можно проиллюстрировать на примере оперы «*Цюцзы*» Хуана Юаньло, написанной в 1942 году. Влияние европейской оперы заметно не только в сюжете, где судьбы героев вызывают параллели с «влюблёнными из враждующих стран» из оперы «*Аида*» Верди, но и в отказе автора от речевых монологов сицуй, использовании арий европейского типа, напоминающих сжатые динамичные ариозо, характерные для итальянских веристских опер» [135].

Атмосфера полемичности вокруг первых китайских опер отражается в отзывах прессы того времени. Так, по поводу «*Цюцзи*» писали, что «создание новой оперы требует глубокого изучения жизни народа Китая, чтобы занять необходимую общественную сферу Китая...» [43, с. 233].

Интересным примером соединения национальных музыкальных традиций и европейских оперных форм является опера «*Свадьба Сяо Эрхэя*». В опере были использованы напевы народного театра, манера пения *шаньсиских банцзы*, сохранены элементы сицуй (чередование музыкальных и разговорных эпизодов). О значительном влиянии европейской оперы свидетельствует усиление роли оркестра, который «обрёл берлиозовско-вагнеровский масштаб» [98, с. 102–103], а также симфонизация отдельных эпизодов и сцен.

Отголоски влияния русской оперы можно уловить в опере «*Сестра Цзян*» (1964, композиторы Ян Мин, Цзян Чуньян и Цзинь Ша), где главная героиня – девушка-коммунистка Цзян Сюэцин – жертвует своей жизнью во имя правого дела, защиты родины. Идея жертвы напоминает одну из первых русских героических опер – «*Жизнь за царя*» М. И. Глинки. Авторы использовали классические формы оперной музыки – вокальные ансамбли и хоры. Музыкальной основой произведения стал разнообразный народный материал. Примечательна большая виртуозность вокальных эпизодов, которые приобретая вид и масштабы европейских арий, имеют

национальный колорит, благодаря использованию метроритмических принципов сицуй.

Период Культурной революции прервал процесс влияния европейской оперной культуры. В течение 10 лет китайская опера находится в упадке. Только к концу 1980-х годов в творчестве нового поколения композиторов она переживает расцвет. Одной из главных тенденций вновь станет активное изучение новейшей европейской оперы.

Влияние русской музыкальной культуры

Значение в европеизации китайской музыкальной культуры миссионеров из Европы и Америки, а также Японии, как страны-транзита европейской культуры в Китай, велико. Однако, как указывают многие исследователи [4; 28; 43; 98; 122; 125 и др.], в XX веке особая, многогранная роль в развитии музыкальной культуры Китая принадлежит музыкантам из России. Чэнь Ин подчеркивает: «Русские эмигранты Харбина и Шанхая, сумевшие поднять оперную культуру Китая на новую высоту, заложившие прочный фундамент новой системы вокального образования, определили во многом вектор развития новой китайской оперы. Масштаб влияния русских музыкантов был уникален по сравнению с другими европейскими культурами» [135, с. 24].

Сделаем одно важное наблюдение, которое не нашло пока серьезного отражения в современных исследованиях. Оно касается некоторых глубинных причин, обнаруживающих определенную общность русской и китайской музыкально-театральных культур, которая, возможно, обусловила особую эффективность российско-китайского сотрудничества в сфере культуры и особенно в жанре оперы, вокального исполнительства.

С одной стороны, в отличие от «герметичности», многовековой изолированности китайской культуры, русская музыка на протяжении своего исторического развития вела плодотворный *диалог* с другими культурами и западными композиторскими школами. Исходя из этого, Н. Е. Косовцов приходит к выводу: «Благодаря открытости и уникальной способности

к диалогу, русская музыка не только воспринимала чужой опыт, но, прежде всего, интерпретировала европейские стили, жанры и формы сквозь призму собственного миропонимания, рождая новое в русле сложившихся традиций. В этом же кроется *секрет её влияния на искусство других народов*» [57, с. 8].

Нам кажется в этой пластичности русской культуры, ее способности к ненавязчивому, деликатному диалогу заключается секрет успешного воздействия русской композиторской и педагогической школы на музыкальную культуру Китая.

Но есть еще два сближающих момента, которые обнаружили в процессе «привития» европейской оперной культуры на российскую и китайскую культурную почву.

Первые русские певцы усвоили опыт кантилены, виртуозности, применяемые в итальянской опере, и «методу» пения в России даже называли «итальянской». Но, подобно тому как возникал барьер при восприятии первых европейских опер китайскими слушателями, воспитанными на Пекинской опере, также первоначально оперно-концертная манера итальянцев сложно воспринималась русскими приверженцами национальной народно-песенной культуры.

В основе этого неприятия обнаруживается важное совпадение традиций русской и китайской музыкально-театральных культур. Итальянский оперный стиль основан на культе певца-виртуоза. В то время как русских оперных певцов конца XVIII века отличало от итальянских то, что они были *драматическими актерами*. И в этом присутствует определенное сходство между русским музыкальным театром и Пекинской оперой, где, как мы отмечали, артист воздействовал на зрителя не только вокалом, но и актерским мастерством, включавшим в себя декламацию, танец, а также боевые искусства, акробатику и т.д. Именно драматическая природа русской и китайской оперы являлись отличительной чертой от вокало-центричной итальянской оперы.

Сравнение китайского и русского культурного менталитета, проявляющихся в особенностях трактовки жанра оперы, привлекает исследователей. Интересно эта тема раскрывается в диссертации Ван Цюня «Национально-культурные традиции в вокально-сценическом искусстве: на примере пекинской музыкальной драмы и русского оперного театра» [28, с. 21].

Роль российских музыкантов в развитии оперной культуры Китая ощутимо проявилась в следующих направлениях:

- 1) *гастрольная исполнительская деятельность* русских музыкантов;
- 2) *организационная деятельность* – активизация концертной жизни, открытие театрально-концертных учреждений, а также музыкальных учебных заведений;
- 3) *педагогическая деятельность* русских музыкантов, составлявших педагогическое ядро в открывающихся музыкальных образовательных учреждениях, оказавшая огромное влияние на формирование школы академического музыкального исполнительства, в том числе вокального и оперного;
- 4) *композиторское творчество* музыкантов, сформировавшихся в дореволюционной России, эмигрировавших в Китай и оказавших влияние на формирование национальной композиторской школы;
- 5) *идеологическое влияние* музыкальной культуры Советской России на музыкальную культуру Китая после установления правящей роли коммунистической партии Китая, которая взяла советскую идеологию в качестве образца для политики в сфере культуры.

Жанр оперы внедрялся в музыкальную среду китайских городов благодаря гастролям оперных трупп с выдающимися исполнителям из разных стран. В первой половине XX века наиболее частыми были гастроли коллективов из России в крупных городах Китая (Пекин, Харбин). Информативную развернутую картину концертной жизни в Пекине и Харбине этого времени дает в своей работе «Становление концертного

вокального исполнительства в Китае в 20-30 годы XX века» Чжао Фэйлун [133].

Новый этап в развитии оперного искусства в Харбине связан с приходом дирижера Ария Пазовского. С лучшими солистами оперных театров СССР с 1926 по 1931 год здесь были поставлены оперы европейских и русских композиторов: «Фауст» Ш. Гуно, «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха, «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П.И. Чайковского, «Иван Сусанин» М.И. Глинки, «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова, «Русалка» А.С. Даргомыжского, «Аида» Дж. Верди, «Демон» А.Г. Рубинштейна, «Богема» Дж. Пуччини.

В *Шанхае* первые русские появились еще в середине XIX века. Город был важным перевалочным пунктом импорта чая в Россию, сюда заходили русские корабли. После установления в начале XX века регулярной пароходной линии Владивосток–Шанхай численность русских жителей в предреволюционный период в городе увеличилась примерно до 350 человек.

Если в Харбине культурные традиции были изначально заложены русскими музыкантами, то в Шанхае русское влияние как бы «встроилось» в музыкальную жизнь, которая во многом определялась влиянием выходцев из Европы и Америки, задавших направление музыкальной жизни Шанхая в сторону развлекательных жанров – эстрады, джаза, оперетты, – что отвечало потребностям крупного портового города⁷. Неслучайно именно в Шанхай перебрался из Парижа знаменитый русский шансонье А.Н. Вертинский. Здесь же начинал свою карьеру знаменитый советский и российский джазовый музыкант Олег Лундстрем.

Джаз возник в Америке, но в его популяризации в Китае большую роль сыграли именно русские музыканты [118].

⁷ Впоследствии именно эти жанровые предпочтения Шанхая станут важными предпосылками развития популярной, киномузыки, а также жанра мюзикла в Китае, о чем будет сказано ниже.

В 1931 году в результате японской оккупации из Харбина в Шанхай приехали новые эмигранты из России, среди которых было много известных музыкантов – композитор А. Черепнин, пианист Б. Захаров, певец В. Шушлин. Несмотря на устойчивый уклон в «легкий жанр», русское музыкально-просветительское общество из числа приехавших из Харбина переселенцев даже поставило оперу «Борис Годунов» Мусоргского.

Большую роль в развитии оперного искусства в Китае играли открывающиеся высшие учебные заведения.

Из примечательных событий в этой сфере отметим открытие в 1922 году консерватории при Пекинском университете, где советом университета в учебный процесс был введен предмет «вокал». Основой его преподавания стали искусствоведческие исследования, в которых нашла отражение теория синтеза европейской вокальной традиции бельканто и китайской народной музыки.

Во многих учебных заведениях заметную роль играли русские музыканты. Так, в открывшейся в 1927 году Шанхайской консерватории особое место занимал русский бас В. Г. Шушлин, который ранее вместе с Ф. Шаляпиным выступал в опере Шанхая [43, с. 233].

Рассматривая влияние представителей европейской, американской музыкальных культур на развитие китайского композиторского творчества, трудно найти среди них музыкантов, вклад которых мог бы быть сравним с русскими композиторами – *Ароном Ашеровичем Авшаломовым* (1894–1965) и *Александром Николаевичем Черепниным* (1899–1977). Значение этих музыкантов для китайской музыкальной культуры отмечают все исследователи, занимающиеся изучением процессов культурной интеграции в XX веке [28; 71; 122; 131; 135 и др.].

Значение А.А. Авшоломова для развития китайской оперы, общепризнанно в Китае. Его имя вписано в Большую китайскую энциклопедию.

За годы жизни в Шанхае Аарон Авшаломов написал четыре балета, симфонию, пьесы для китайских народных инструментов, вокальные произведения. Но в контексте нашей работы для нас наиболее важен вклад композитора в оперный жанр. В 1925 году он закончил свою первую оперу «*Куан Инь*» и балет «*Душа Цина*». Вершиной оперного творчества Аарона Авшаломова в Китае стала опера «*Великая стена*», где композитор применил выразительные средства и приемы развития, широко используемые в европейских и русских операх. Например, во вступлении к опере звучит тема Императора в увеличенном ладу. Для китайской оперы использование этого приема было новаторством.

Свой след в развитии китайской музыки оставил еще один русский композитор – *Александр Николаевич Черепнин*. В 1934 году начал концертную деятельность в Китае и одновременно в 1934–1937 годах занимал должность почетного профессора Шанхайской консерватории. В Китае увлекся богатой и ранее неизвестной ему культурой, изучал традиционную китайскую музыку, брал уроки игры на пипе, вел большую исполнительскую деятельность. Также Черепнин был советником по делам музыкального образования при Министерстве просвещения, курировал музыкальные учебные заведения Пекина, Тяньцзиня и Нанкина.

Черепнин занимался пропагандой новой китайской музыки. Организовав в Японии музыкальное издательство «*Collection Tcherepnin*», он выпустил около 40 сочинений молодых композиторов Китая и Японии. Черепнин считал, что главная миссия русского художника – содействовать «повороту России к Азии».

Важным и плодотворным является период советско-китайского культурного сотрудничества. Идеологические симпатии к опыту Советской России возникли у китайского руководства после победы Октябрьской революции. Марксизм привлек внимание радикально настроенных участников «Движения 4 мая». Один из лидеров и сторонников марксизма Ли Дачжао призывал китайский народ последовать примеру русских.

Подписанный 14 февраля 1950 года в Москве Договор о дружбе и взаимопомощи между КНР и СССР открыл путь для широкомасштабного сотрудничества между странами в сфере культуры и искусства, которое продолжалось вплоть до 1966 года.

Опыт СССР становится главным ориентиром для КНР в подготовке национальных исполнительских кадров, в том числе в системе подготовки специалистов вокального искусства в учреждениях высшего музыкального образования, в которых уже работали специалисты, воспитанные русскими педагогами предыдущего периода. Так, в открывшейся в Пекине в 1950 году Центральной консерватории вокальный факультет возглавляла певица сопрано Юй Исюань, которая училась в Шанхайской консерватории в классе В. Г. Шушлина.

Благодаря педагогам из России в Китае складывается своя вокальная школа. Её воспитанники, овладевшие европейской манерой пения, начинают достойно представлять свое искусство на международном уровне.

В 1940-е – 1950-е годы большой отклик вызвали гастроли певицы Чжоу Сяоянь, которую в Европе называли «китайским соловьём». Она выступала в Лондоне, Берлине, Люксембурге, а также в Париже. В 1957 году вторую премию на VI Международном фестивале молодёжи и студентов в Москве получил Вэнь Кэчжэн [135, с. 74].

Большим прогрессом в приобщении китайской публики к европейской опере стали впервые поставленные в 1956 году силами китайских исполнителей под руководством русских специалистов и вызвавшие восторг китайских слушателей оперы – «Кармен» Бизе и «Травиата» Верди. Центральные партии спели китайские вокалисты Чжан Цюань (Виолетта), Ли Гуанси (Альфред), Ли Вэйбо (Жермон).

В период наиболее плодотворной «политической дружбы» Китая и СССР влияние русской оперной культуры было подчеркнуто постановкой опер П.И. Чайковского.

Эти события стали не только доказательством плодотворного многолетнего сотрудничества двух стран в области оперной культуры, но и актом благодарности русским педагогам за их вклад в развитие китайской вокальной школы в XX веке.

Годы Культурной революции в Китае (1966–1976 гг.) ознаменовались упадком высшего вокального образования, репрессиями в отношении преподавательских кадров. С этим связан и стремительный отток из страны иностранных специалистов, в том числе и российских музыкантов, педагогов.

Влияние американской музыкальной культуры

Музыкальная культура Америки – плод этнически неоднородного, мультикультурного государства, в котором, как в «плавильном котле», смешались многонациональная культура европейских иммигрантов, культурные традиции испаноязычных американцев и музыкальная культура афроамериканцев. Взаимодействие разных национальных традиций было *культурообразующим* фактором американской культуры.

Для Китая, где физический тип населения не менялся в течение пяти тысячелетий, имевшего протяженную историю культуры, проявление в XX веке «отзывчивости» к инокультурным влияниям стало фактором *культурно обновляющим, развивающим* многовековые музыкальные традиции этой страны.

В XX веке американская культура развивается стремительно. Её отличительными чертами становятся *массовость, демократичность, развлекательность и коммерческий* характер. Культура и искусство в Америке приобретают характер *индустрии*, и именно этот культурный феномен в XX веке будет импортирован практически во все страны мира.

Американская мультикультурность наиболее ярко отразилась в *мюзикле*, который сложился на пересечении многих жанров (балладной оперы, «театра менестрелей», экстраваганцы, бурлеска, водевиля, ревю,

оперетты), имеющих корни в музыкально-театральных традициях разных стран и народов.

Развлекательная культура американского типа наиболее активно начинает распространяться в Харбине и Шанхае. Большой вклад в развитие китайской эстрадной музыки внес *Ли Цзиньхуэй*. Не случайно его называют «отцом китайской популярной музыки». В своих эстрадных композициях Ли Цзиньхуэй достиг нового эффектного звучания традиционных китайских инструментов в свинговых ритмах западного джаза. Он стал основателем стиля *шидайку*, который по определению Б. Б. Борисова «соединил в себе элементы джазового языка (новоорлеанский стиль, свинг) и народной китайской музыки» [20, с. 64–65].

С деятельностью Ли Цзиньхуэя связана организация в городе нескольких эстрадных ансамблей. Один из них в 1931 году вошел в состав шанхайской киностудии «Ляньхуа».

Развитие шанхайского джаза, как и в целом эстрадного искусства, было прервано после 1949 года, когда поп-музыка, западная и китайская, была запрещена Мао Цзэдуном, объявлена порнографической и «вредной для трудящихся» продукцией.

После окончания Культурной революции и провозглашения Политики реформ возникла возможность для продолжения контактов с западным миром и дальнейшего усвоения музыкального опыта европейских стран и Америки.

В начале 1980-х годов китайские деятели искусства начали активно посещать другие страны. Многие из них совершили поездки в Америку, где в том числе познакомились с образцами мюзикла, идеи которого стали оплодотворять творчество китайских композиторов.

Подобно итальянской опере в XVIII веке, жанр *мюзикла* в XX–XXI веке оказал огромное влияние на развитие музыкального театра практически всех стран.

Предпосылками для появления в 1980-е годы первых китайских мюзиклов стали в том числе гастрольные выступления в Китае в 1982 году японской театральной труппы «Четыре сезона», а также ряда театральных трупп из США, Южной Кореи, Сингапура и других стран.

Министерство культуры Китая и деятельность китайских СМИ оказывали большую поддержку новому жанру.

В задачи данной работы не входит изучение истории китайского мюзикла. К этому вопросу сегодня обращено внимание многих китайских исследователей [25; 26; 183; 170]. Тем не менее в данной главе невозможно обойти этот жанр, так как именно он стал инструментом мощного влияния американской культуры на современный музыкальный театр Китая.

Развитие мюзикла в Китае на рубеже XX–XXI веков даст чрезвычайно интересные результаты, которые дополнят полижанровую картину современной китайской оперы.

Однако в данном разделе хотелось бы затронуть и негативный аспект влияния коммерческой индустрии американской массовой культуры.

Процесс культурной глобализации, охвативший в XX веке весь мир, делает менее устойчивыми, более проницаемыми национальные культурные границы. Нельзя не отметить, что экспансия американской культуры порой носит агрессивный, разрушительный характер для национального самосознания и культурных традиций других стран.

Несмотря на то что эта проблема не обошла и Китай, все-таки нужно заметить, что благодаря политике, идеологии государства китайской культуре удаётся сохранять своё национальное своеобразие, пожалуй, успешнее многих других стран. На эту черту китайского общества указывает Ху Яньли [121, с. 4].

Отметим, что в отличие от коммерческой массовой культуры, которая склонна американизировать другие национальные культуры, сфера академического музыкального образования в Америке, напротив, стимулирует интерес музыкантов к своим культурным истокам. По словам

китайского композитора «новой волны» Сюй Чанцзюня, обучение в США помогло ему «укрепить собственную идею о соединении традиционного и современного в эстетическом смысле» [144, с. 42].

Влияние на протяжении XX века европейской, русской/советской, американской музыкальных культур и их взаимодействие с китайскими музыкально-театральными традициями предопределили возникновение того разнообразного, полифоничного явления, каким является на настоящий момент современная китайская опера.

Результатом вклада европейских, русских, американских музыкантов в развитие китайского образования стало формирование нового поколения китайских композиторов, исполнителей, педагогов. Уже к концу 70-х годов выдвигается целая плеяда китайских основоположников новой вокальной культуры: Чжоу Шуань, Ин Шаннэн, Хуан Юкуй, Юй Ицюань, Чжоу Сяоянь, Лан Юйсю, Чжао Мэйбо, Чжан Цюань, Шень Сян, Го Шучжень, Ли Щуанцян. Их роль в освоении мирового опыта вокального исполнительства отмечает Ян Бо [140, с. 21–22].

Полижанровость музыкально-театральной культуры Китая в конце XX – начале XXI века

В 1980-е годы в развитии китайской оперы происходит настоящий «рывок». Представить разнообразие оперного жанра, типологию *новой китайской оперы (гэцзюй)* стремятся такие ученые, как Ван Юйхэ, Цзюй Цихун, Цю Ячжоу и др. [98, с. 14–16]. Мы согласны с мнением Цзин Сян, который классифицирует гэцзюй, раздаяя ее на пять видов, что особенно ценно для нашей дальнейшей работы.

Первый тип оперы – *песенно-танцевальная драма* (до 1930-х гг.), *второй* – *народная опера* (истоки в народных песнях и традиционной драме сицюй); *третий* – *драма с музыкой* (с 1930-х гг.); *четвертый* – *проевропейская опера* (на заимствовании опыта западной классической оперы); *пятый вид* – *камерная опера* (современный вид гэцзюй) [98, с. 17].

На протяжении XX века китайские композиторы изучали базовые основы европейской оперы как «азбуку» жанра. В своем творчестве они в определенном смысле «суммировали» многонациональные достижения оперного искусства. Чэнь Ин отмечает: «Успешно освоены <...> симфонизация и лейтмотивная система, берущие начало в операх Вагнера; компактность форм и динамизм действия веристских опер; психологизм и глубина характеристик французской лирической оперы; масштабность массовых хоровых сцен русских опер; пластичность вокальной мелодики Верди; красочность и выразительность оркестрового письма Римского-Корсакова, Пуччини, Бриттена» [135, с. 22].

В 1980-е годы китайские композиторы начинают стремительно обновлять музыкальный язык своих произведений, применяя новые европейские композиторские техники, появившиеся в XX веке (*сонорика, пуантилизм, алеаторика* и др.), оригинально, интересно сочетая их с национальными элементами. После событий Культурной революции возрождается интерес к древним традициям китайской музыкально-театральной культуры, которые, синтезируясь с новыми тенденциями современной музыки, рожают принципиально новую оперную эстетику в творчестве китайских композиторов.

Показательным в этом смысле является оперное творчество *Го Вэньцзина* и *Тан Дуна*, отмеченное глубоким взаимопроникновением традиций национальной культуры и мировых достижений современной оперы XX века.

Камерная опера *Го Вэньцзина* «*Деревня волчонка*» (1994) создана на основе китайского литературного произведения Лу Синя «Дневник сумасшедшего», в музыкальном воплощении которого узнается влияние оперных шедевров XX века А. Берга и Д. Шостаковича. В опере «*Ночной банкет*», основанной на рассказе китайского драматурга Цзоу Цзинчжи, Го Вэньцин соединяет черты итальянской оперы с традициями древнекитайского театра. Неповторимый колорит операм Го Вэньцзина

придает использование элементов Пекинской, Сычуаньской опер, а также включение в европейский состав оркестра традиционных китайских инструментов.

Тан Дун во время учебы в Колумбийском университете создал свою первую оперу «*Девять песен*» (1989) по стихотворениям китайского поэта Цюй Юаня. Стихи исполняются на классическом китайском и на современном английском языке в сопровождении небольшого ансамбля западных и китайских инструментов. И в этих приемах композитор воплощает идею культурного диалога Востока и Запада.

Воплощением стилистического синтеза западного авангарда и самобытного колорита китайского театра является опера *Тан Дуна «Пионовая беседка»*, для исполнения которой певцам необходимо осваивать стиль пения и драматической игры не только Пекинской оперы, но и других региональных разновидностей китайской традиционной драмы.

Видный российский музыковед М. Сабина еще на рубеже 70–80-х годов прошлого века пророчески заметила: «Сегодня, произнося слово “опера”, мы по сути дела вынуждены подразумевать обширную область, которая охватывает музыкальный театр <...> со всеми его <...> неодинаковыми по возрасту разветвлениями» [90, с. 14].

Своеобразным маркером современной музыкально-театральной культуры является мюзикл. На рубеже XX–XXI веков именно в этом жанре происходят интересные процессы театрального синтеза [10, с. 244–245].

Начиная с 1990-х годов в китайском мюзикле, помимо использования сюжетов, связанных с китайской историей, литературой, стилистика популярных массовых жанров и современные средства выразительности органично объединяются с эстетическими особенностями китайской традиционной драмы.

Интересны жанровые миксты, представляющие собой синтез древних жанров традиционного китайского театра и мюзикла. К примеру, *сицзюй-мюзиклы* «Осенние качели» Юй Цююя и Бао Биды, «Девушка Бай Лянь»

Чжан Цзигана и Ду Мина. В 1995 году в Пекинском интернациональном театре ставится масштабный мюзикл в жанре *янгэ* – «Романс Янгэ». К жанру *дунцзо-мюзикла*, где превалируют пластика, хореография в духе эстетики китайского национального театра, относятся «Терракотовое войско» Ло Цижэня и Хао Вэйи, «Вторая жена императора династии Тан» Чжоу Цзяоцзяо и Хао Вэйи.

Этот процесс активизируется в 2000-е годы. В качестве примера назовем масштабный и красочный мюзикл «Бабочки», поставленный в 2007 году в Пекине. В произведении отсутствуют разговорные диалоги, а движение сюжета и взаимодействие между героями происходит по законам европейской оперы: арии, ариозо, речитативы.

В свое время вокалоцентричность европейской оперы являлась препятствием для ее восприятия китайской публикой. Противоположная ситуация сложилась с заимствованным из американской культуры жанром мюзикла. Дело не только в современности его музыкального языка, используемых технических средств, но и в том, что он привлекателен для восприятия современной китайской публики.

Близость мюзикла и Пекинской оперы просматривается и в требованиях к синтетической подготовке артиста. Как и в Пекинской опере, артист мюзикла не только певец, но и драматический актер.

Изначально яркий художественный облик представления Пекинской оперы еще больше «усиливается» в современном мюзикле новыми постановочными возможностями, используемыми сегодня в мировой театральной практике. Это высокотехнологичный звук, свет, обогащающие цветовую палитру и звуковую партитуру спектакля; современные материалы, используемые в сценографии; разнообразные мультимедийные технологии, жидкокристаллические, плазменные экраны, 3D-, 4D-, 5D-проекторы, лазерная техника, создающие объемные сценические «образы», современные декорационные решения нового типа; приемы пиротехники. Все это

открывает интересные перспективы для дальнейшего развития специфики Пекинской оперы в рамках современного китайского мюзикла [124, с. 14].

Завершая обзор современных тенденций развития китайской оперы (шире – музыкального тетра), отметим несколько особенностей, связанных с социокультурным функционированием музыкально-театральных жанров в Китае. На сегодняшний день в стране построено большое количество выдающихся по красоте и техническому оснащению театрально-концертных зданий. Этому аспекту функционирования оперы уделяет внимание в своей диссертации «Концертная жизнь современного Китая» Ло Чжихуэй [68].

К примеру, в 2010 году был открыт *Оперный театр Гуанчжоу* – один из лучших в мире по акустике театрально-концертных залов с инновационной системой смены декораций и преобразования сцены. Однако особенности репертуарной, исполнительской политики Оперного театра Гуанчжоу отражают общую для китайских театров тенденцию: европейские оперы исполняются преимущественно гастрольными труппами или с участием мировых оперных звезд; в репертуаре преобладают наиболее популярные классические оперы и балеты, а также известные европейские мюзиклы («Призрак оперы»).

Казалось бы, созданные в театрах Китая уникальные инновационные постановочные условия открывают возможности для реализации интересных, технически сложных театральных идей китайскими композиторами, исполнителями, режиссерами. Однако на практике они привлекают преимущественно именитых режиссёров и певцов со всего мира, в то время как участие китайских певцов в классических европейских операх, постановки опер современных китайских композиторов – редкое явление.

Наиболее востребованными за пределами Китая являются постановки в духе традиционной китайской драмы. Огромную роль в ее популяризации играет, в частности, Китайский государственный театр пекинской оперы, основанный еще в 1955 году Мэй Ланьфаном. За шестьдесят лет существования театр поставил более пятисот спектаклей Пекинской оперы –

классических и новых, перенесенных и вновь созданных. В состав Китайского государственного театра Пекинской оперы входят три труппы – Пекинская опера, Театральный центр и Большой театр Мэя Ланьфана. В 2014 году в честь празднования 120-летия со дня рождения Мэй Ланьфана в Санкт-Петербурге, на сцене Мариинского театра, были представлены спектакли «Легенда о Белой Змее» и «Му Гуйин принимает командование».

Особый успех, в том числе коммерческий, и в Китае, и за его пределами имеют постановки, в которых традиции китайской традиционной драмы сочетаются с современными музыкальными средствами выразительности и постановочными решениями. Огромный интерес в России вызвала постановка Сучжоуского театра куньюй (провинция Цзянсу, Восточный Китай) китайской музыкальной драмы куньюй «Пионовая беседа» по мотивам одноимённой драмы Тан Сяньцзу с музыкой выдающегося современного китайского композитора Тань Дуня, который максимально аутентично «реконструировал» стилевые музыкальные особенности старинного театрального жанра.

Неизменный успех в США сопровождает ставший классикой китайский мюзикл «Шелковый путь», покоряющий красочной экзотичностью музыки, эффектными костюмами, боями, танцами, сочетанием эстрадной и народной манер пения.

Отмеченные тенденции в функционировании современной китайской музыкально-театральной культуры делают неизбежной рефлексию по поводу развития подготовки оперных исполнителей в соответствии с новыми реалиями развития музыкального театра в Китае.

1.4. Стратегия совершенствования в контексте современных проблем подготовки оперных певцов в вузах Китая⁸

Говоря о совершенствовании подготовки оперных певцов, необходимо определить суть самого понятия – *совершенствование*.

Обратим внимание на то, что среди синонимов этого слова (движение вперед, дорабатывание, модернизация, повышение качества, поступательное движение, прогресс, развитие, рост, улучшение и т.д.) встречается и название *ушу (у-шу)*. Напомним, что ушу – это не просто термин, обозначающий китайские боевые искусства, но и традиционная китайская *система совершенствования личности*, религиозно-философской основой которой являются даосизм и буддизм. Таким образом, понятие *совершенствование* является чрезвычайно важной категорией для китайского образования, отражающей древние мировоззренческие традиции китайского народа. Это подчеркивает вневременную актуальность выбранного аспекта для настоящего диссертационного исследования.

Процесс совершенствования предполагает: анализ существующей ситуации; определение перечня проблем, «слабых мест», нуждающихся в совершенствовании; разработку и внедрение порядка действий для достижения результата; оценку и анализ результатов проделанной работы.

Развитие музыкальной культуры в Китае на современном этапе отмечено стремительным восходящим движением. Это проявляется в колоссальном всплеске активности концертной жизни, связанном с расширением инфраструктуры (десятки новых концертных, филармонических залов, музыкальных театров), появлением огромного

⁸ В данном параграфе использованы материалы статей автора: Определение тенденций совершенствования подготовки оперных исполнителей в Китае / У Цзинь // Научное мнение. 2021. № 9. С. 122–128; Совершенствование профессиональной подготовки будущих оперных исполнителей в Китае средствами учебной (концертно-исполнительской) практики / У Цзинь, Е. Н. Яковлева // Ученые записки : электрон. науч. журн. Курск. гос. ун-та. 2022. № 4 (64). С. 169–178. URL: https://api-mag.kursksu.ru/api/v1/get_pdf/4690/(дата обращения: 01.05.2023).

количества новых творческих коллективов в крупных городах всех провинций. Музыкальная жизнь Китая наполнена фестивальными, конкурсными событиями, развитием специальных музыкальных телеканалов. Активно в русле мировых тенденций развивается и китайская система музыкального образования.

Жанр оперы и оперное исполнительство в последние десятилетия приобретают все большую популярность в мире, конкуренция певцов на мировой оперной сцене является достаточно высокой. В связи с этим проблема совершенствования подготовки оперных певцов приобретает все большую актуальность.

Отмечая роль иностранных музыкантов в формировании китайской вокальной школы, необходимо подчеркнуть достижения китайских педагогов. Достаточно вспомнить огромный вклад в подготовку китайских оперных исполнителей певицы Чжоу Сяоянь (колоратурное сопрано). Получив в 1930-х годах образование в Парижской консерватории, она исполняла ведущие партии в Гранд-Опера, а затем на протяжении многих лет преподавала в Шанхайской консерватории, создала «Центр стажировки молодых оперных певцов Чжоу Сяоянь» и воспитала целый ряд оперных певцов – лауреатов международных конкурсов⁹.

Но, несмотря на достижения, многие исследователи последнее время все чаще отмечают в сфере подготовки оперных исполнителей ряд **проблем**, существующих в музыкальных вузах Китая, результатом которых является «опасная» тенденция оттока профессиональных кадров из страны. На это указывает Лю Цзинь: «Эта спонтанно сложившаяся практика породила самостоятельную проблему, которая оказывает значительное влияние на художественный уровень оперного театра Китая: талантливая молодежь остается жить и работать за рубежом» [71, с. 20].

⁹ В период с 1980-х до 2000-х гг. ими стали: Чжан Цзяньи (Zhang Jianyi, тенор), Гу Синь (Gu Xin, тенор), Вэй Сун (Wei Song, тенор), Гу Пин (Gu Ping, тенор), Лю Цзяньлинь (Liu Jianlin, тенор), Ляо Чанъюн (Liao Changyong, баритон), Ян Сяоюн (Yang Xiaoyong, баритон), Чжан Фэн (Zhang Feng, баритон), Гао Маньхуа (Gao Manhua, сопрано), Вань Шаньхун (Wan Shanong, сопрано), Лю Сюин (Liu Xiuying, сопрано), И Сихэн (Yi Siheng, сопрано), Шень Ян (Shen Yang, бас), Хань Пэн (Han Peng, тенор) [141].

Остановимся на некоторых проблемах.

В числе основных Цзян Шанжун указывает недостаточно эффективную работу по *профессиональной ориентации* на оперное исполнительство в вузах Китая. Это проявляется в отсутствии нацеленности базовых учебных программ на выявление и воспитание оперных певцов, что не позволяет студентам с яркими вокальными данными получить возможности для своего развития [126, с. 85]. Показательны результаты педагогического эксперимента, проведенного Цзян Шанжун, в рамках которого была создана экспериментальная группа оперного пения. Несмотря на то что 26 человек из этой группы стали лауреатами международных конкурсов (что свидетельствует о достаточно хорошей вокальной подготовке), только 1 человек из 28 продолжил деятельность в оперных театрах, филармониях и концертных объединениях [126]. Это свидетельствует о том, что хорошая вокальная подготовка и конкурсные достижения не всегда являются определяющими факторами для формирования мотивации к оперному исполнительству.

Другой исследователь Яо Вэй, отмечая отчетливую тенденцию к полижанровости в современной китайской опере, указывает на актуальность *универсальной вокальной подготовки* современных оперных певцов: «Современные условия диктуют вокалисту необходимость владения сразу несколькими манерами вокализации, так как современные композиторы требуют от вокалистов всё большей универсальности» [145, с. 126]. Эту проблему автор совершенно справедливо связывает с вопросами социального функционирования оперного жанра, эстетическими предпочтениями публики. Яо Вэй указывает на необходимость разработки новых методик обучения, позволяющих готовить певцов, «способных к вариативности исполнения, к интеграции элементов разных стилей, к исполнению достаточно широкого репертуара вокальных произведений» [145, с. 144–145].

Знание истории искусства и процессов, происходящих в сфере будущей профессиональной деятельности, является существенной частью того, что называется *музыкальным кругозором*. Сегодня ряд китайских исследователей, занимающихся проблемами вокального образования в Китае, уделяют большое внимание не только вопросам вокальной подготовки, но и проблемам *расширения кругозора*, повышения *общей музыкальной культуры* современных певцов, справедливо отмечая важность этого направления в развитии личности исполнителя и стратегии его успешности [126, с. 68]. Подчеркнем, что кругозор развивается на широкой базе определенной системы знаний, интересов и формируется в *устойчивую потребность личности в самообразовании, самосовершенствовании*.

Чжан Мэнди предложил следующую структуру категории «музыкальный кругозор»:

- эрудированность в разнообразных жанрах и видах музыкального искусства;
- музыкально-слуховая деятельность разных видов (восприятие, оценка, анализ);
- музыкальная культура личности, определяемая ролью музыки в жизни общества, индивидуальными потребностями и интересами;
- потребность в саморазвитии [132, с. 19].

Еще одной проблемой, на которую обращают внимание исследователи, занимающиеся проблемами музыкального образования в Китае, является недостаточное *практико-ориентированное обучение* в китайских вузах в отличие, допустим, от российских вузов [23; 44; 71; 106; 126 и др.]. Прделанный в этих работах сравнительный анализ уровня организации исполнительской практики в китайских и российских вузах свидетельствует о том, что в российском вокальном образовании уделяется больше внимания практико-ориентированному обучению. Однако педагог-исследователь В. В. Кудрявцева отмечает, что эта проблема актуальна и для России: «Анализ традиций подготовки вокалистов в отечественных вузах показывает,

что концертной деятельностью охвачены далеко не все студенты. Даже в классных концертах преподаватели стремятся показать свою работу на наиболее одаренных учениках. К конкурсам же допускаются только самые выдающиеся студенты-вокалисты. Тем самым студенты, не участвующие в исполнительской деятельности в процессе обучения, лишены концертной практики, столь необходимой для освоения исполнительской составляющей музыкальной культуры» [61, с. 65].

На сегодняшний день в Китае учебная (концертно-исполнительская) практика на вокальных отделениях вузов преимущественно сводится к слушанию, запоминанию, самостоятельным занятиям, сдаче зачетов и экзаменов, а также редким публичным выступлениям за пределами учебного процесса и стенами учебного заведения. Как отмечает Лю Цзинь, образовательная программа в вузах сокращена за счет таких необходимых для оперной подготовки дисциплин, как сценическая подготовка, оперный класс, сценическая практика, что «вступает в противоречие с основной тенденцией развития современного оперного исполнительства, в котором мастерство вокала и создания сценического образа должны представлять единое целое» [71, с. 19].

Между тем в стремительно меняющейся социокультурной ситуации именно учебная (исполнительская) практика предоставляет возможность еще в процессе учебы «моделировать» для студентов новую реальность современной оперной культуры, в которой им предстоит работать в качестве оперных исполнителей, более активно формировать исполнительские навыки, широкий кругозор в области оперного искусства, творческую инициативность, гибкость мышления, динамичность личностного развития, которые являются необходимыми условиями для постоянного самосовершенствования.

Таким образом, на наш взгляд, именно «внешние» сигналы культурного контекста требуют формирования новой стратегии совершенствования подготовки оперных певцов в современных музыкальных

вузах Китая. На это указывает Т. А. Филановская: «Культура является основанием, предпосылкой функционирования определённого типа образования <...> Уровень развития музыкального образования определяется актуальными ценностями культуры, вновь появляющимися формами художественной жизни, поэтому содержание, технологии, методы обучения и даже целевые установки вынужденно изменяются во времени» [115, с. 43].

Проблемы вокальной подготовки не могут быть решены без понимания запросов современного оперного искусства, без ответа на главный вопрос: какой исполнитель нужен сегодня современному оперному театру? Исходя из этого, важно не только вооружить современного исполнителя вокальным мастерством, но и сформировать у него новое мировоззрение, основанное на понимании, как выстроить коммуникацию с современной культурой. Воспитание мобильности, оперативной реакции на происходящие изменения, понимание всего контекста развития оперного жанра является одним из важных требований к профессиональной квалификации и педагогов, и студентов, которые готовятся к карьере оперных исполнителей.

Учебная (концертно-исполнительская) практика, ее формы и роль в совершенствовании подготовки будущих оперных певцов

В процессе развития профессионального вокального образования сложились разные формы учебной (концертно-исполнительской) практики. Можно вспомнить опыт ведущих российских вузов, которые во многом являлись образцом для китайской системы музыкального образования.

К примеру, в России одной из эффективных форм учебной (концертно-исполнительской) практики для будущих оперных исполнителей стали *постановки опер*, которые осуществлялись в *оперных студиях* ведущих российских консерваторий еще в XIX веке. Первый оперный спектакль студентов Санкт-Петербургской консерватории (опера М.И. Глинки «Жизнь за царя») состоялся в Большом зале Благородного собрания под управлением Н.Г. Рубинштейна 2 мая 1869 года. Оперному театру Московской консерватории доверил премьеру своей оперы «Евгений Онегин»

П.И. Чайковский 17 марта 1879 года. Оперные студии до сих пор существуют в российских музыкальных вузах как важная часть учебного процесса, демонстрируя свою важность не только для будущих оперных певцов, но и для молодых оперных режиссеров, дирижеров, композиторов.

К сожалению, оперные студии, эффективность которых для подготовки оперных исполнителей подтверждена практикой ведущих российских вузов, зачастую отсутствуют в китайских музыкальных учебных заведениях.

Вместе с тем в Китае на ранних этапах становления системы вокального образования, организации первых открытых в XX веке музыкальных учебных заведений публичная концертная деятельность студентов осознавалась китайскими педагогами как важное средство подготовки исполнителей. Так, в 1919 году в Пекинском университете была создана вокальная ассоциация, в уставе которой была подчеркнута «необходимость проведения концертов не реже одного раза в шесть месяцев или в год», что является показателем серьезного отношения к практической стороне вокального образования [133, с. 197]. Этот опыт был подхвачен другими музыкальными учебными заведениями.

Чжао Фэйлун пишет о взаимообусловленности развития концертного исполнительства и вокального образования в Китае. Он отмечает, что для того времени традиция концертного вокального исполнительства была новой «с точки зрения многовековой традиционной культуры Китая» и формировалась «на основании интеграции различных культурных моделей (прежде всего, русской, американской и итальянской)» [133, с. 198]. Но решающую роль в этом сыграли вокальные педагоги и их студенты, осознававшие большую роль концертной практики в ее социальной и профессионально развивающей функции. Эффективность этого процесса была возможна потому, что в сложившейся в то время системе китайского вокального образования, как пишет Ян Бо, «учебный процесс опирался на тщательно проработанный комплекс музыкально-теоретических и исторических дисциплин вкупе с музыкальной практикой» [140, с. 78].

На сегодняшний день наиболее распространенными формами учебной (концертно-исполнительской) практики являются: *концерт, конкурс, фестиваль, мастер-класс*. При творческом подходе к их организации они имеют большой педагогический потенциал для совершенствования профессиональной подготовки будущих оперных певцов. Эти формы активно используются в музыкальных вузах России, однако в Китае они пока еще не нашли своего развития и широкого применения.

При общности профессиональных задач каждая из форм учебной (концертно-исполнительской) практики обладает своей спецификой. Кратко охарактеризуем их.

Концерт – публичное исполнение музыкальных произведений по заранее определенной программе – наиболее распространенная форма исполнительской практики. Стоит различать концерт как учебную форму отчета (концертное выступление на зачете, экзамене) от внеучебного концерта в рамках программы концертно-исполнительской практики (КИП). Концерт как форма КИП предполагает выступление для более широкой и разнообразной слушательской аудитории зачастую с репертуаром, выученным за пределами учебной программы, по специально разработанной тематике. Данные концерты имеют концертно-просветительскую направленность. Видовое и тематическое разнообразие концертов открывает широкие возможности для творческой самореализации студентов. Главным доказательством успешности выступления в концерте в рамках КИП является оценка публики, слушателей.

О большой роли концертных выступлений в профессиональном развитии музыкантов-исполнителей пишет С. Л. Сабурова: «Публичные концертные выступления как своеобразная практическая творческая лаборатория, в которой у молодых музыкантов формируется умение общаться с аудиторией, формируется адекватный интерес к профессии. Проявление познавательной и творческой потребности формирует направленность на осознание целей культурно-просветительской

деятельности, способствует лучшему ориентированию в мотивах выбора профессии» [91, с. 255].

Конкурс – особая форма публичного выступления, предполагающая соревнование исполнителей, цель которого выиграть в сравнении с другими конкурсантами. По сравнению с концертом конкурсное мероприятие более регламентировано по требованиям. Конкурсная программа исполнителя определяется положением и условиями участия. В положении может оговариваться выбор музыкального произведения по следующим параметрам: определенный композитор, время создания, эпоха, стиль, жанр (полифония, соната, этюд) и т.д.

Неотъемлемой частью конкурса является экспертная оценка жюри. Критериями оценки являются: технические данные, виртуозность, музыкальность, передача образного содержания произведения, артистизм, выразительность, понимание композиторского стиля и т.д. По мнению И. В. Афанасьевой, критерии оценки конкурсантов являются «тем инструментарием, при помощи которого производится срезовое исследование (здесь и сейчас) культурного уровня конкурсантов, поскольку художественный конкурс можно рассматривать как контрольную точку в культурном развитии всех его участников» [8, с. 15].

Конкурсное выступление предполагает более высокий уровень профессиональной подготовки, чем участие в концерте, требует большего психологического напряжения. Участие в конкурсе формирует у студентов волевые качества, позволяет научиться мобилизовать физические, психологические и творческие ресурсы.

Содержание конкурсов разнообразно по тематике, репертуару и, безусловно, расширяет кругозор участников, активизирует их познавательную деятельность.

Сегодня в образовательных учреждениях конкурс часто используется как учебная и внеучебная форма для закрепления, контроля знаний, умений и навыков. Если в учебной форме вырабатываются и приобретаются

конкретные навыки, умения по каждому предмету, то во внеучебной всегда присутствует элемент новизны, что способствует повышению познавательной активности, дает стимул для совершенствования творческих способностей участников.

Конкурс является эффективной формой, влияющей на формирование компетенций, повышает мотивацию не только к учебе, но и к дальнейшей профессиональной деятельности.

Фестиваль – наиболее популярная форма в творческой жизни вузов последних десятилетий. Фестиваль отличается от концерта и конкурса большей свободой, демократичностью, разнообразием тематики и программ. Вместе с тем это более сложная форма по своей структуре, так как фестивальные программы включают в себя, как правило, ряд мероприятий, разнообразных по форматам организации и участия. Фестиваль – это и соревнование, и культурно-просветительский проект, и обмен опытом, и творческий праздник. Его отличает особая социокультурная событийность. Ведущими задачами фестиваля являются пропаганда музыкального искусства, развитие активного творческого взаимодействия в рамках заявленной программы участников и между собой, и с приглашенными педагогами-мастерами. Фестиваль создает хорошие условия для совершенствования исполнительского уровня и поддержки талантливой молодежи.

Как и другие формы, фестиваль предполагает публичные выступления, но, как правило, ориентирован на более широкую и демократичную по составу аудиторию.

Его свободная, «открытая» форма позволяет создать пространство для решения многих вопросов творческого развития участников. «Благодаря диалогической структуре и многосубъектности отношений, полицентричности, плюрализму и демократичности, – утверждает Е. Широкова, – фестиваль приобретает свойства творческой лаборатории. В его рамках открываются широкие возможности для эксперимента,

динамичного развития и эволюции форм, видов и технологий творчества, обмена идеями, создания новых культурных ценностей» [137, с. 9–10].

Вариативность фестивальных программ, объединяющих различные по форме и задачам мероприятия (конкурсы, мастер-классы, конференции), служат хорошим дополнением к учебному процессу, становятся стартовой площадкой для творческого роста, совершенствования исполнительского мастерства участников.

Мастер-класс. Принадлежность мастер-класса к формам концертно-исполнительской практики обусловлена тем, что здесь, как и в концерте, конкурсе, фестивале, участнику предоставляется возможность продемонстрировать публично уровень своей профессиональной подготовки. С другой стороны, отличие его заключается в подчеркнута методической направленности. Здесь в процессе выступления студент является не только исполнителем, но и объектом обучения.

Участие в мастер-классе требует от студента гибкости, способности быстро реагировать на обучающие действия педагога, понимать и выполнять поставленные задачи. «Мастер-класс – это особый жанр обобщения и распространения педагогического опыта, – отмечает О. В. Бобряшова. – <...> С этой точки зрения мастер-класс отличается от других форм трансляции опыта, тем, что в процессе его проведения идет непосредственное обсуждение предлагаемого методического продукта и поиск творческого решения педагогической проблемы как со стороны участников мастер-класса, так и со стороны мастера» [19, с. 170].

Все вышеназванные формы учебной (концертно-исполнительской) практики могут стать поводом для творческого педагогического поиска новых форм, методов подготовки студентов к будущей профессиональной исполнительской деятельности.

Сформулируем основные задачи учебной (концертно-исполнительской) практики, направленные на совершенствование профессиональной подготовки будущих оперных певцов в Китае:

- накопление концертного опыта, имеющего определяющую роль в совершенствовании исполнительских умений и навыков для дальнейшей профессиональной деятельности;
- формирование интереса и развитие мотивации к концертно-исполнительской деятельности (оперному исполнительству);
- расширение репертуара, знакомство с разными стилями, жанрами и манерами пения;
- развитие познавательной активности, творческой инициативности, навыков самоанализа, которые способствуют устойчивому стремлению к саморазвитию;
- развитие коммуникативных, психологических способностей для дальнейшей публичной исполнительской деятельности.

На наш взгляд, организация, цели и задачи учебной (концертно-исполнительской) практики в области педагогики музыкального образования наиболее полно отвечают концепции *деятельностного подхода*, который последнее время становится все более актуальным для решения задач профориентации.

Обращение к истории развития оперного искусства и вокального образования в Китае, осмысление проблем подготовки оперных исполнителей в условиях новой реальности полижанрового китайского музыкального театра позволили сделать вывод о том, что совершенствование подготовки будущих оперных певцов должно иметь *практико-ориентированную направленность*, которая наиболее эффективно может быть реализована в рамках учебной (концертно-исполнительской) практики с использованием принципов *деятельностного подхода*.

Деятельностный подход как основа практико-ориентированной подготовки оперных исполнителей

Предпосылки деятельностного подхода мы можем обнаружить в древнекитайской мудрости: «Я слышу – я забываю, я вижу – я запоминаю, я делаю – я усваиваю».

Концепцию деятельностного подхода («учения через деятельность») впервые предложил американский учёный Дж. Дьюи. Основные цели обучения на основе деятельностного подхода, обозначенные ученым, устремлены к самосовершенствованию – это умение решать жизненные задачи, овладение творческими навыками, обогащение опыта, воспитание вкуса к самообучению [53, 45].

Принципы деятельностного подхода были развиты в трудах российских ученых – Л. С. Выготского, А. Н. Леонтьева, Д. Б. Эльконина, П. Я. Гальперина, В. В. Давыдова [33; 64; 138; 35; 37]. Первоначально они применялись в сфере начального образования, однако в последнее время все чаще находят применение на всех ступенях образования и в разных профессиональных сферах. Использование их в области музыкального образования имеет свою специфику. Рассмотрим ее в связи с задачами совершенствования.

Специфика обучения искусству требует наличия особых способностей, природной предрасположенности к тому или иному виду музыкальной деятельности, исполнительства. И традиционная система музыкального образования построена преимущественно на развитии способностей через совершенствование технологии исполнительства.

Но чем выше образовательная ступень, чем ближе обучающийся приближается к реализации себя в практической профессиональной деятельности, тем большую роль для процесса совершенствования начинают играть не только изначальные способности, техническая оснащенность, но и такие свойства личности, которые позволяют исполнителю *непрерывно совершенствоваться, отвечая на запросы времени*. Помимо сформированных исполнительских умений и навыков, «мотором» для совершенствования оперного исполнителя являются *мотивация* к данной профессиональной деятельности, *познавательная активность, стремление к саморазвитию*. Деятельностный подход, реализуемый в концертно-исполнительской практике, способствует развитию этих свойств личности.

С. Л. Сабурова делает точное замечание: «Довольно часто человек чувствует склонность к тому виду деятельности, к которому у него имеются и способности <...> В то же время непосредственной связи способностей со склонностями нет. Эта связь опосредована *деятельностью*» [91, с. 256]

Образуется замкнутый круг: *способности*, которые лежат в основании выбора деятельности, подкрепляют *мотивацию*, формируют увлеченность и интерес к избранной сфере профессиональной реализации; *мотивация*, увлеченность и интерес повышают *деятельную активность*, которая, в свою очередь, способствует «лучшему развитию *способностей* и профессионально важных качеств, ускоряет формирование умений и приобретение знаний» [Там же].

Ряд характерных принципов деятельностного подхода точно совпадают с задачами учебной (концертно-исполнительской) практики. Отразим их в сравнительной таблице (таблица 2).

Таблица 2

<i>Принципы деятельностного подхода</i>	<i>Проекция деятельностного подхода на условия организации и задачи концертно-исполнительской практики (КИП)</i>
Проектирование, конструирование и создание ситуации воспитывающей, социально значимой и общественно полезной деятельности	В рамках разных форм КИП проектируются условия будущей профессиональной деятельности, направленной на социально-культурное развитие общества
Принцип обязательной результативности каждого вида деятельности	Деятельность в рамках КИП направлена на успешное публичное исполнение, которое является главным результатом
Принцип высокой мотивированности любых видов деятельности	Активная деятельность в рамках КИП позволяет ближе познакомиться с условиями будущей профессиональной деятельности и укрепить мотивационные устремления личности к самореализации в этой сфере
Принцип обязательной рефлексивности всякой деятельности. Рефлексия – процесс самопознания	Рефлексия, самооценка – условие любого творчества. В рамках КИП самоанализ любого выступления является обязательным условием

Принцип сотрудничества при организации и управлении различными видами деятельности	КИП помимо индивидуального обучения, каковым является любое обучение в музыкальном вузе, приобщает к взаимодействию в коллективе, так как любая форма КИП (концерт, конкурс, фестиваль, мастер-класс) – это результат коллективного труда организаторов и исполнителей разного профиля
Принцип активности участника образовательного процесса, который заключается в целенаправленном активном восприятии изучаемых явлений, их осмыслении, переработке и применении	КИП позволяет студентам расширить представления о мире культуры, искусства, публике, ее социокультурных запросах и, осмыслив, найти свое место для реализации в современном искусстве

Размышляя о деятельностном подходе в формировании исполнительского мастерства вокалистов, В. Клабукова подчеркивает, что «исполнительское мастерство не только может, но и должно находиться в процессе непрерывного развития с помощью деятельности и погружения в деятельность, чтобы сохранять свои свойства» [55, с. 186].

Выводы по главе 1

Обзор истории развития вокального исполнительства, образования и оперного искусства в Китае, от зарождения традиционной китайской драмы до новой, полифонически контрастной жанровой картины современного китайского музыкального театра, позволили сделать следующие выводы:

- развитие вокального образования и оперного искусства в Китае с давних времен были тесно взаимосвязаны;
- в XX–XXI веке оперное искусство и музыкальное образование Китая формировались с учетом влияния других оперных и вокальных культур (европейской, русско-советской, американской и др.);

- в настоящий момент современная музыкально-театральная культура Китая представляет собой разнообразное полижанровое явление (от национальной китайской драмы до мюзикла);

Жанр оперы определял и направлял формирование вокального образования в Китае. Новая реальность, сложившаяся в современной китайской опере во всем спектре ее жанрово-стилистических разновидностей, позволяет по-новому смотреть на стратегию подготовки оперных певцов в Китае. Векторы *совершенствования* подготовки оперных певцов в музыкальных вузах Китая, призванных обеспечивать кадрами функционирование жанра оперы в стране, не могут быть осознаны вне анализа современного оперного процесса.

Анализ злободневных проблем вокального образования в Китае, негативные последствия которых сказываются в оттоке талантливых оперных исполнителей и композиторов из страны, позволил определить актуальные векторы совершенствования подготовки оперных исполнителей.

Осмысление с теоретико-методологических позиций понятия *совершенствование* применительно к подготовке оперных исполнителей привело к выводу, что совершенствование – это неотъемлемая часть профессиональной компетентности современного исполнителя, позволяющая ему стремиться к постоянному саморазвитию в условиях динамично развивающейся и обновляющейся оперной культуры.

Реальность современной оперной культуры ставит перед процессом обучения в вузе новые актуальные задачи, одной из которых является подготовка разносторонних, универсальных исполнителей, в том числе владеющих разными вокальными стилями и манерами пения (*bel canto*, народной, эстрадной), которые сегодня используются в современной опере.

Разнообразные творчески интерпретируемые формы учебной (концертно-исполнительской) практики могут помочь смоделировать условия будущей музыкально-театральной деятельности и приблизить к ним

обучение студентов-вокалистов, помочь разносторонне развить их вокально-исполнительский потенциал, сформировать необходимые современному исполнителю профессиональные компетенции, расширить кругозор в области оперного искусства и исполнительства и в результате повысить мотивацию к творческой реализации в этой сфере.

Проделанная над первой главой диссертации работа стала базой для дальнейшего исследования.

ГЛАВА 2. ОПЫТНО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПРОЦЕССА СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ВОКАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ ОПЕРНЫХ ПЕВЦОВ (ВОКАЛИСТОВ)

2.1. Педагогическая модель совершенствования вокальной подготовки будущих оперных певцов средствами творческого проекта. Организация опытного исследования¹⁰

Обзор истории развития оперного искусства и вокального образования в Китае, осмысление проблем подготовки оперных исполнителей в условиях новой реальности полижанрового китайского музыкального театра позволили сделать вывод о том, что совершенствование подготовки будущих оперных певцов должно иметь **практико-ориентированную направленность**, которая наиболее эффективно может быть реализована в рамках учебной (концертно-исполнительской) практики с использованием принципов **деятельностного и компетентностного подходов**.

В связи с этим для педагогического эксперимента была разработана **педагогическая модель совершенствования вокальной подготовки будущих оперных певцов средствами творческого проекта** – Фестиваля, название которого – «Мир оперы» – отражало его тематическую направленность. Реализация проекта осуществлялась в форме учебной (концертно-исполнительской) практики студентов в условиях института музыки Китая и состояла из трех этапов: адаптационного, творческо-развивающего, самореализации.

¹⁰ В данном параграфе использованы материалы статьи автора: Совершенствование профессиональной подготовки будущих оперных исполнителей в Китае средствами учебной (концертно-исполнительской) практики / У Цзинь, Е. Н. Яковлева // Ученые записки : электрон. науч. журн. Курск. гос. ун-та. 2022. № 4 (64). С. 169–178. URL: https://api-mag.kursksu.ru/api/v1/get_pdf/4690/ (дата обращения: 01.05.2023)

**Педагогическая модель совершенствования вокальной подготовки
будущих оперных певцов средствами творческого проекта**

Цель: совершенствование вокальной подготовки будущих оперных певцов	
Принципы: 1) «компетентного подхода», 2) «деятельностного подхода», 3) «практико-ориентированного подхода», 4) «индивидуального подхода»	
Компоненты вокальной подготовки оперного певца: когнитивный, мотивационный, деятельностный, эмоциональный, исследовательский	
Критерии и показатели	
Критерии	Показатели
• «творческой активности» (участие в формах учебной (концертно-исполнительской) практики)	• количество мероприятий, в которых приняли участие студенты и проявленная ими личная активность, заинтересованность в результативности участия
• «музыкально-исполнительского мастерства» (владение исполнительскими навыками, в том числе разными манерами пения)	• новые исполнительские умения и навыки в разных манерах пения и качество владения ими
• «исполнительского анализа вокальных произведений» (как основы интерпретации)	• количество прослушанных музыкальных произведений (в концертном исполнении, в записях, изученных самостоятельно), прочитанных книг, зафиксированное в дневниковых записях; степень активности участия в обсуждениях на групповых занятиях
• «наличия музыкального кругозора и познавательной активности в области оперного искусства и исполнительства»	• качество и убедительность исполнительского анализа, продемонстрированные в докладах на конференции, дневниковых записях, текущей работе по обсуждению звучащих произведений и исполнительских интерпретаций в классе и на репетициях
• «мотивации к деятельности оперного исполнителя»	• изменившийся уровень мотивации к оперному исполнительству
Уровни: низкий, средний, высокий	
Этапы совершенствования вокальной подготовки: 1. Адаптационный. 2. Творческо-развивающий. 3. Самореализации.	
Задачи и содержание проекта	
Задачи	Содержание
1. Повысить интерес и мотивацию к деятельности в качестве оперных певцов	1. Мастер-классы: «Методика освоения разных манер пения (bel canto, народная, эстрадная)»
2. Совершенствовать исполнительские навыки, овладеть разными манерами пения	2. Конкурс вокального мастерства «Три лика оперы»
3. Развить актерское мастерство, сценическую подготовку	3. Театрализованный гала-концерт «Играем в оперу»

4. Осмыслить передовой педагогический опыт и методические рекомендации	4. Научно-практическая конференция «Современная китайская опера: история, преемственность, актуальные тенденции»	
5. Расширить музыкальный кругозор, развить стремление к саморазвитию		
6. Развить навыки исполнительского анализа вокальных произведений		
Принципы обучения – дифференцированное обучение и открытое обучение		
Формы обучения		
Формы активного обучения		Формы интерактивного обучения
1. Учебная (концертно-исполнительская) практика. 2. Индивидуальные занятия. 3. Парные занятия. 4. Групповые занятия. 5. Консультации. 6. Домашняя учебная работа.		1. Интерактивный урок. 2. Фестиваль. 3. Мастер-класс. 4. Конкурс. 5. Концерт. 6. Тренинг.
Методы обучения		
дидактические методы обучения:	специальные методы обучения:	интерактивные методы обучения:
<ul style="list-style-type: none"> • методы анализа и самоанализа; • проблемный метод: ситуация выбора; • методы организации музыкальных занятий: <ul style="list-style-type: none"> а) словесные методы – обсуждение с обучающимся содержания вокального произведения, пояснение специальных методов исполнения; б) наглядные методы – посещение с обучающимся концертов, спектаклей; прослушивание видео и аудиозаписей; демонстрация исполнительских приемов в классе; использование современных гаджетов; чтение книг; ведение дневника; в) практические методы – практические занятия в вокальном классе, творческие работы 	<ul style="list-style-type: none"> • метод погружения в контекст музыкальной культуры; • метод выявления духовно-нравственной идеи музыкального сочинения; • метод исполнительского анализа; • метод синхронического анализа; • метод диахронического анализа; • метод стимулирования к концертному исполнительству; • метод моделирования концертных (музыкально-театральных) ситуаций 	<ul style="list-style-type: none"> • метод проектов, • «мозговой штурм», • групповая работа с иллюстративным материалом, • групповая дискуссия, • эвристическая беседа, • ролевые игры, • совместное обсуждение видеофильмов и исполнительских интерпретаций, • использование компьютерных технологий для анализа контроля певцов над своим голосом и создания 3D-моделей голосовых связок, • биомеханический анализ голоса, • использование виртуальных тренажеров
Компетенции: исполнительские, общекультурные, междисциплинарные, коммуникативные		
Результат: достижение студентами – будущими оперными певцами вокальной подготовки высокого уровня		

Творческий проект – Фестиваль «Мир оперы»

ФЕСТИВАЛЬ «МИР ОПЕРЫ»	Цель: совершенствование вокальной подготовки будущих оперных певцов. Задачи: расширение знаний в области оперного искусства и исполнительства; развитие стилистического, образного понимания разножанровых оперных произведений; развитие навыков исполнительского анализа; повышение мотивации к оперному исполнительству
1. Мастер-классы на тему «Методика освоения разных манер пения (<i>bel canto</i>, народная, эстрадная)»	Цель: понимание специфики каждой манеры пения и их практическое освоение под руководством ведущих педагогов; расширение кругозора участников в области вокального, оперного исполнительства. Задачи: 1) совершенствование вокального мастерства; 2) углубление понимания исполнительской специфики разных манер пения, использующихся в современных операх, других музыкально-театральных жанрах (мюзикл, оперетта, шоу), освоение новых певческих навыков; 3) расширение кругозора участников в области вокального, оперного исполнительства; 4) формирование профессиональной гибкости, умения быстро реагировать на новые поставленные задачи. Тематика: мастер-классы посвящены жанру оперы, оперному пению, использованию разных манер пения в современных музыкально-театральных жанрах
2. Конкурс вокального мастерства 3. «Три лика оперы»	Цель: освоение вокалистами, потенциальными оперными певцами, разных музыкальных стилей и манер пения (<i>bel canto</i> , народная, эстрадная), использующихся в современном музыкально-театральном искусстве, в том числе Китая; моделирование условий будущей работы в театральном жанре. Задачи: 1) совершенствование исполнительского мастерства; 2) освоение разных манер пения (<i>bel canto</i> , народная, эстрадная), использующихся в современной вокальной, оперной музыке, в том числе, произведениях китайских композиторов; 3) преодоление психологического волнения во время публичного выступления; 4) пропаганда вокальной, оперной музыки и вокального исполнительства Требования к репертуару: - для <i>bel canto</i> – произведения китайских, европейских, российских композиторов; - для <i>народной манеры</i> пения – китайские народные песни и арии из оперных произведений китайских композиторов, использующих народную манеру пения; - для <i>эстрадной</i> – песни и арии из мюзиклов китайских, европейских, американских, российских композиторов. Критерии оценки: • соответствие программы требованиям и задачам конкурса; • исполнительская культура (чистота интонации, чувство формы, красочная звуковая палитра, точность артикуляции, выразительность динамики и т.д.); • точность понимания стиля и владение техникой исполнения разножанровых произведений; • понимание композиционных закономерностей в процессе воплощения художественного образа; • артистизм, умение создать сценический образ, яркость творческого самовыражения; • особенности собственной творческой интерпретации исполняемого репертуара

<p>Театрализованный гала-концерт «Играем в оперу»</p>	<p>Цель: организация концерта с элементами театральнo-музыкального шоу, усиление элемента зрелищности и театрализации номеров.</p> <p>Задачи:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) совершенствование вокального и актерского мастерства исполнителей; 2) формирование навыков работы в условиях театральной постановки - с участием режиссера-постановщика, хореографа, художника по костюмам; 3) развитие понимания особенностей стиля произведения и передачи его в исполнении; 4) раскрытие творческого потенциала исполнителя в музыкально-театральных жанрах (опера, мюзикл); 5) совершенствование ансамблевых навыков (исполнение в дуэте, с оркестровым сопровождением); 6) преодоление психологического волнения во время публичного выступления; 7) пропаганда жанра оперы и оперного исполнительства. <p>Требования к репертуару: <i>дуэт</i> из оперы, мюзикла европейского, русского, китайского композитора (на выбор).</p> <p>Участники: художественно-постановочный коллектив – режиссер, хореограф, костюмер, художник-оформитель; студенты, концертмейстеры.</p> <p>Формы: выступление на сцене, сценические репетиции, репетиции с оркестром в театрально-концертном зале.</p> <p>Критерии оценки:</p> <ul style="list-style-type: none"> • соответствие программы требованиям и задачам конкурса; • вокальное мастерство (чистота интонации, чувство формы, красочная звуковая палитра, точность артикуляции, выразительность динамики, и т.д.); • сценическое мастерство (драматическая убедительность, хореографическая подготовка, умение пользоваться выразительными возможностями костюма, грима и т.д.), убедительность актерского перевоплощения в процессе создания музыкально-театрального образа; • понимание особенностей художественно-эстетического стиля выбранного произведения и передача его вокальными и актерскими средствами; • проявление творческой индивидуальности в интерпретации; • чувство ансамбля (в дуэте, взаимодействии с оркестром)
<p>4. Научно-практическая конференция: «Современная китайская опера: история, преемственность, актуальные тенденции»</p>	<p>Программа. Направления работы:</p> <ul style="list-style-type: none"> • история развития оперного искусства; • основные тенденции развития современной китайской оперы (жанровый полифонизм); • китайская опера в мировом культурном контексте; • оперное исполнительство: история и современность. • проблемы интерпретации и методика освоения разных вокальных стилей в современной оперной музыке. <p>Цель: приобщение вокалистов к научно-практической деятельности.</p> <p>Задачи: 1) расширение культурного кругозора, активизация познавательного интереса к историческому и современному развитию оперного искусства и исполнительства;</p> <ol style="list-style-type: none"> 2) развитие навыков самостоятельного изучения литературы по избранной теме; 3) развитие навыков анализа произведений (в том числе, исполнительского); 4) развитие умения формулировать свои мысли письменно и устно; логически выстраивать свое выступление, грамотно и увлекательно доносить материал до аудитории, иллюстрируя положения доклада собственным исполнением; 5) формирование навыков ораторского искусства, общения с аудиторией; 6) преодоление психологического волнения во время публичного выступления

Содержание педагогической модели. Масштабность педагогической модели позволила разработать *Творческий проект*, в структуре которого объединены все основные формы учебной (концертно-исполнительской) практики – *конкурс, концерт, мастер-класс*. Изучив содержательное разнообразие современных проектов – фестивалей, соотнеся их с задачами эксперимента, мы дополнили структуру *научно-практической конференцией*.

В *структуру* Творческого проекта – Фестиваль «Мир оперы» (см. Приложение №1), имеющего статус внутривузовского, вошли следующие мероприятия:

- мастер-классы: «*Методика освоения разных манер пения (bel canto, народная, эстрадная)*»;
- конкурс вокального мастерства «*Три лика оперы*»;
- театрализованный гала-концерт «*Играем в оперу*»;
- научно-практическая конференция «*Современная китайская опера: история, преемственность, актуальные тенденции*».

Кратко охарактеризуем *содержание* каждой из этих форм и *задачи*, на решение которых они были направлены в связи с экспериментом.

Мастер-классы на тему «Методика освоения разных манер пения (bel canto, народная, эстрадная)» были организованы с участием ведущих преподавателей вуза, специалистов по разным вокальным стилям. Участие в мастер-классе должно было способствовать пониманию специфики каждой манеры пения и их практическому освоению под руководством ведущих педагогов. Кроме этого, мастер-классы способствовали расширению кругозора участников в области вокального, оперного исполнительства.

Углубление методических представлений студентов о методиках освоения разных манер пения посредством информационного обмена между студентами-вокалистами и педагогами по классу вокала способствовало развитию *когнитивного компонента* образовательной среды вуза.

Конкурс вокального мастерства «Три лика оперы» был нацелен на совершенствование исполнительского мастерства участников, освоение разных музыкальных стилей и манер пения (*bel canto*, народной, эстрадной), использующихся в современном музыкальном театре.

В качестве модели для данного конкурса послужили популярные сегодня в мире телевизионные вокальные конкурсы, в которых молодым исполнителям предлагается представить программу разножанровой направленности, демонстрирующую владение разными оперными стилями, манерами пения.

Подобные телевизионные конкурсы проводятся в Китае уже с начала 1980-х годов, когда Китайское Центральное Телевидение (CCTV) запустило Гран-при всекитайского конкурса молодых исполнителей, которые выступали в трех номинациях: *«bel canto»*, *«манера национального пения»* и *«манера популярного пения»*. В настоящее время подобным популярным вокальным проектом в Китае является новый телевизионный конкурс пения – *Super Vocal*, целью которого является демонстрация певцами, имеющими академическую подготовку, своего вокального мастерства в разных стилях. Цель проекта – расширить исполнительские возможности певцов и приблизить классическую оперу и современный мюзикл к широкой аудитории.

Данная демократичная модель музыкального состязания является привлекательной и для молодых исполнителей, и для публики. Успешный опыт подобных конкурсов в Китае и России доказывает не только их актуальность, но и эффективность подобной формы соревнования для профессионального совершенствования молодых оперных исполнителей.

Подготовка и участие в конкурсе способствовали развитию *мотивационного и деятельностного компонентов* вокальной подготовки будущего оперного певца.

Театрализованный гала-концерт «Играем в оперу» – это концерт с элементами театрально-музыкального шоу. Как и в современных

телевизионных вокальных конкурсах, здесь большое внимание уделяется не только вокальному исполнению, но и зрелищной стороне, театрализации номеров. Гала-концерт «Играем в оперу» и процесс подготовки к нему преследовали *цель* максимально «смоделировать» для будущих оперных исполнителей условия работы в театральном жанре. По условиям организаторов участникам были предложены для исполнения *ансамблевые формы – дуэты*.

Процесс подготовки номеров к гала-концерту шел при участии не только педагогов-вокалистов, но и режиссеров, костюмеров, хореографов, то есть был максимально приближен к работе в музыкальном театре. Театрализованная постановка ансамблевых номеров (элементы декораций, костюмы, реквизит, режиссура номера) ставила дополнительные *задачи* перед участниками, которые должны были продемонстрировать не только вокальную технику, но и актерское мастерство, сценическую подготовку, умение создать театральный образ героя произведения. Этот спектр задач полностью соответствовал принципам *компетентного подхода* в современном вокальном образовании, о котором В. Сладкопевец пишет: «Компетентный подход подтверждает необходимость включения в практические занятия (индивидуальные или групповые) мотивационного и эмоционального компонентов, а также элементов актёрского мастерства как условия совершенствования профессиональной подготовки оперных вокалистов» [94, с. 251].

Данная форма проекта позволила значительно расширить границы *коммуникативного пространства* для будущих оперных певцов, а также существенно развить *деятельностный и эмоциональный компоненты*.

Научно-практическая конференция «Современная китайская опера: история, преемственность, актуальные тенденции» была направлена на активизацию познавательной, научной деятельности студентов, расширение их культурного кругозора, знаний об истории, современном развитии оперного искусства и исполнительства.

В рамках подготовки к конференции участникам было предложено подготовить доклады по разным проблемам оперного искусства, включающие элементы исполнительского анализа вокального произведения.

Конференция преследовала ряд *задач*:

- развитие умения формулировать свои мысли письменно и устно; логически выстраивать свое выступление, грамотно и увлекательно доносить материал до аудитории, проиллюстрировав положения доклада собственным исполнением;

- развитие навыков самостоятельного изучения и обобщения литературы, анализа произведений по избранной теме;

- формирование навыков ораторского искусства, общения с аудиторией, развитие способности справляться с психологическим волнением во время публичного выступления на конференции.

Это направление деятельности имеет прямое отношение к профессиональному совершенствованию. Оно раскрывает *исследовательский компонент* разработанной педагогической модели.

Об этом пишет В. В. Кудрявцева: «Исследовательский компонент в профессии музыканта проявляется в стремлении к совершенствованию своей деятельности, к получению новых знаний для ее корректировки, к внесению изменений в исполнительство или методику преподавания, к совершенствованию профессионального мастерства» [61, с. 36].

Каждая из форм Творческого проекта – Фестиваля «работала» на совершенствование *исполнительских, общекультурных, междисциплинарных и коммуникативных компетенций* участников. Кратко охарактеризуем каждую из них.

Исполнительские компетенции отражают спектр профессиональных знаний, умений, навыков, опыта творческой деятельности вокалиста и включают в себя:

- активное освоение вокального репертуара, умение подбирать и исполнять произведения на базе знаний о стилях, жанрах, формах

музыкального искусства; владение оценочными критериями при выборе репертуара различных стилей (от академической до эстрадно-джазовой музыки);

- использование музыкально-исторических и музыкально-теоретических знаний и умений в исполнительской интерпретации произведения;

- способность продемонстрировать артистизм, свободу самовыражения и исполнительскую волю на сцене;

- стремление к концертно-просветительской деятельности;

- владение навыками самооценки, самоконтроля и умение совершенствовать собственное исполнение в соответствии со стилем музыкального произведения.

Общекультурные компетенции предполагают:

- умение интерпретировать замысел композитора и художественный образ произведения в контексте культурно-исторической эпохи на основе знаний об основных этапах развития музыкальной культуры, жизненного и творческого пути композитора;

- знание различных вокальных школ в динамике их развития и особенностей национальной специфики;

- умение сопоставлять образы вокальной музыки с образами других видов искусства на основе *диахронического* (сопоставление текста литературного первоисточника с его музыкальным воплощением) или *синхронического* (сравнение образов разных видов искусства с изучаемым вокальным произведением, созданным в ту же историческую эпоху) анализа.

Междисциплинарные компетенции предполагают:

- готовность и способность студентов осуществлять исполнительскую деятельность и стремиться к ее расширению в контексте современных запросов общества;

- готовность и умение работать на разных концертных площадках, в оперных театрах, а также студийных условиях, предполагающих

понимание особенностей работы со звукорежиссером, с использованием современных звукозаписывающих и звуковоспроизводящих средств;

- наличие представлений об основах продюсерской деятельности, планировании и организации концертной, музыкально-театральной деятельности с учетом их специфики (в том числе с разными исполнительскими коллективами), а также работе со средствами массовой информации, концертными организациями в целях реализации творческих идей и пропаганды музыкального (в нашем случае – вокального) искусства.

Коммуникативные компетенции:

- развитие контактов между педагогами и студентами-вокалистами (межличностное общение);

- развитие контактов студентов-вокалистов в группе (межгрупповое общение);

- потребность в совместной деятельности: коммуникация как обмен информацией, интеракция – как обмен действиями, социальная перцепция – восприятие, понимание, познание самих себя и партнеров по сцене.

Все формы проекта взаимно дополняли друг друга в реализации актуальных *задач* совершенствования подготовки будущих оперных певцов, на решение которых была направлена разработанная педагогическая модель:

- 1) Повысить интерес и мотивацию к деятельности в качестве оперных певцов.

- 2) Совершенствовать исполнительские навыки, овладеть разными манерами пения.

- 3) Развить актерское мастерство, сценическую подготовку.

- 4) Осмыслить передовой педагогический опыт и методические рекомендации.

- 5) Расширить музыкальный кругозор, развить стремление к саморазвитию.

- 6) Развить навыки исполнительского анализа вокальных произведений.

Организация опытного исследования

Педагогический эксперимент проводился на базе *Института музыки Юньнаньского художественного института* (провинция Юньнань, город Куньмин, Китайская Народная Республика) у студентов четвертого курса бакалавриата специальности «Музыкальное искусство», специализация «Вокал» в течение 2020/2021 учебного года в рамках учебной (концертно-исполнительской) практики. Всего в эксперименте приняли участие 98 человек.

Информация об учебном заведении

Институт музыки Юньнаньского художественного института – одно из ведущих учебных заведений в Китае, которое, согласно различным рейтингам, входит в пятерку лучших. В институте ведется обучение по 39 специальностям бакалавриата, которые охватывают все специальности «Основного университетского каталога» в области искусства, литературы, менеджмента и инженерии, выпущенного Министерством образования.

Институт музыки Юньнаньского художественного института был основан в 1947 году. Сегодня он является важной комплексной базой для воспитания учителей музыки, музыкальных исполнителей и других специалистов в области музыки.

С момента основания в Юньнаньском художественном институте работает большое количество известных педагогов, которые подготовили много талантливых выпускников для сферы культуры китайского общества. Есть иностранные педагоги.

В институте главенствует дух ответственности за будущее и стремление к синтезу прагматизма, новаторства и эстетики, понимание единства профессионализма и воспитательного значения искусства. Один из девизов – «Учиться на сильных сторонах других».

В институте хорошая материально-техническая база: 6 небольших концертных залов, 2 больших театральных зала, 5 репетиционных площадок.

Местом работы выпускников являются: государственные предприятия, профессиональные учебные заведения, учреждения культуры, спорта, развлечения, учебные заведения высшего образования. Многие занимаются научно-исследовательской деятельностью, работают предпринимателями. Лучшие из выпускников магистратуры по специальности «Музыкальное исполнительство» могут получить квалификацию «оперный исполнитель».

На вокальном отделении ведется обучение в следующих направлениях: bel canto, народная, популярная и саундтрек манера пения.

Студенты института музыки ведут музыкально-просветительскую работу среди молодёжи по пропаганде вокального искусства. Однако за пределами вуза в городских концертах выступают ограниченное количество студентов. Из всех видов учебной (концертно-исполнительской) практики более активно развито участие в конкурсах.

Эмпирическое исследование включало следующие этапы: постановка цели и задач педагогического эксперимента, установление его этапов, определение методов исследования, выявление уровня вокальной подготовки будущих оперных певцов.

Цель педагогического эксперимента – апробация разработанной педагогической модели, направленной на совершенствование вокальной подготовки будущих оперных певцов, и оценка эффективности участия студентов Института музыки Юньнаньского художественного института специализации «Вокал» специальности «Музыкальное искусство» в Творческом проекте – Фестиваль «Мир оперы».

Задачи педагогического эксперимента:

1. *Внедрить* в образовательный процесс института музыки Китая педагогическую модель совершенствования вокальной подготовки будущих оперных певцов средствами творческого проекта.

2. *Изучить*: степень активности участия студентов в учебной (концертно-исполнительской) практике, уровень вокальной подготовки, владение разными манерами пения (bel canto, народной, эстрадной), актерским мастерством, сценической подготовкой; уровень музыкального кругозора и познавательной деятельности в области современного оперного искусства и исполнительства; уровень навыков исполнительского анализа; уровень мотивации к оперному исполнительству участников эксперимента.

3. *Определить и оценить эффективность* влияния *Творческого проекта* – Фестиваль «Мир оперы» на активизацию участия в учебной (концертно-исполнительской) практике, развитие исполнительских навыков, в том числе освоение разных манер пения (bel canto, народной, эстрадной), актерского мастерства, сценическую подготовку, расширение кругозора, активизацию познавательной деятельности в сфере современного оперного искусства и исполнительства, совершенствование навыков исполнительского анализа, повышение мотивации к деятельности в качестве оперных исполнителей участников эксперимента.

Этапы опытно-экспериментального исследования:

Педагогический эксперимент включал констатирующий, формирующий и контрольный этапы.

Констатирующий этап эксперимента проводился с целью диагностики и анализа исходного качества вокальной подготовки студентов как будущих оперных певцов и определения комплекса проблем в аспекте совершенствования их подготовки. Результаты этого этапа позволяли получить данные для проведения дальнейшего исследования.

Констатирующий этап преследовал следующие *задачи*:

- выявить степень активности участия студентов в учебной (концертно-исполнительской) деятельности;
- провести диагностику уровня исполнительской подготовки, владения разными манерами пения, а также актерского мастерства, сценической подготовки студентов, необходимых для оперного исполнителя;

- выявить уровень познавательных способностей и знаний студентов о современном оперном искусстве, их стремления к саморазвитию, владения навыками исполнительского анализа произведений;

- определить уровень мотивации студентов к деятельности в качестве оперных исполнителей.

Формирующий этап эксперимента проводился с целью апробации педагогической модели средствами *Творческого проекта* Фестиваль «Мир оперы» как учебной формы, способствующей:

- повышению активности участия студентов в учебной (концертно-исполнительской) деятельности;

- развитию уровня исполнительской подготовки, владения разными манерами пения, а также актерского мастерства, сценической подготовки, необходимых для оперного исполнителя, участников эксперимента;

- повышению уровня познавательных способностей и знаний о современном оперном искусстве, развитию стремления к саморазвитию, навыков исполнительского анализа произведений у участников эксперимента;

- знакомству с передовым педагогическим, методическим опытом, направленным на совершенствование вокальной подготовки оперного исполнителя, овладению разными манерами пения участников эксперимента;

- повышению интереса и уровня мотивации к деятельности в качестве оперных исполнителей у участников эксперимента.

Контрольный этап эксперимента – проверка и обобщение полученных результатов на формирующем этапе и сравнение результатов констатирующего и контрольного этапов. Основная *цель* контрольного этапа эксперимента – оценить достигнутый в результате апробации модели на основе *Творческого проекта* Фестиваль «Мир оперы»:

- уровень активности участия в концертно-исполнительской деятельности участников эксперимента;

- уровень развития исполнительской подготовки, владения разными манерами пения, а также актерского мастерства, сценической подготовки, необходимых для оперного исполнителя, у участников эксперимента;
- уровень познавательных способностей и знаний о современном оперном искусстве, развития стремления к саморазвитию, навыков исполнительского анализа произведений у участников эксперимента;
- уровень эффективности знакомства с передовым педагогическим, методическим опытом, направленным на совершенствование вокальной подготовки оперного исполнителя, овладение разными манерами пения для участников эксперимента;
- уровень интереса и мотивации к деятельности в качестве оперных исполнителей у участников эксперимента.

Задачи педагогического эксперимента определили следующие **методы исследования**.

Нами использовались следующие традиционные и инновационные методы обработки и интерпретации результатов:

педагогическое наблюдение, опрос, анкетирование, тестирование, изучение нормативной документации (программы, планы, отчеты студентов по учебной (концертно-исполнительской) практике, репертуарные списки), экспертная оценка, рейтинг, ранжирование¹¹, сравнительный анализ.

Объектами эксперимента стали: сами обучающиеся, а также формы и цели учебной (концертно-исполнительской) практики, входящие в структуру *Проекта* – программу Фестиваля и использующиеся для совершенствования вокальной подготовки будущих оперных исполнителей.

С целью объективности данных **диагностика** проводилась в одинаковых для всех участников эксперимента условиях.

Основными **критериями** диагностики являлись:

¹¹ Ранжирование – это ранговая оценка, которая образуется путем расположения полученных данных в порядке нарастания или убывания, определение в этом ряду рейтинга изучаемых объектов.

- *«творческая активность»* (участие в формах учебной (концертно-исполнительской) практики);
- *«музыкально-исполнительское мастерство»* (владение исполнительскими навыками, в том числе разными манерами пения);
- *«исполнительский анализ вокальных произведений»* (как основа интерпретации);
- *«наличие музыкального кругозора и познавательной активности в области оперного искусства и исполнительства»;*
- *«мотивация к деятельности оперного исполнителя».*

Критериями оценки результатов эксперимента являлись следующие **показатели:**

- количество мероприятий, в которых приняли участие студенты и проявленная ими личная активность, заинтересованность в результативности участия;
- новые исполнительские умения и навыки в разных манерах пения и качество владения ими;
- количество прослушанных музыкальных произведений (в концертном исполнении, в записях, изученных самостоятельно), прочитанных книг, зафиксированное в дневниковых записях; степень активности участия в обсуждениях на групповых занятиях;
- качество и убедительность исполнительского анализа, продемонстрированные в докладах на конференции, дневниковых записях, текущей работе по обсуждению звучащих произведений и исполнительских интерпретаций в классе и на репетициях;
- изменившийся уровень мотивации к оперному исполнительству.

Уровни вокальной подготовки студентов – будущих оперных исполнителей были распределены на три градации: низкий, средний и высокий.

2.2. Констатирующий этап педагогического эксперимента

Констатирующий этап педагогического эксперимента проводился в Институте музыки Юньнаньского художественного института в течении первого семестра 2020/2021 учебного года. В процессе подготовки к эксперименту мы учитывали результаты бесед с педагогами по классу вокала, где обучаются будущие оперные певцы, многие из них являются руководителями учебной (концертно-исполнительской) практики. Одновременно проводились опросы свыше 90 студентов-бакалавров и студентов-магистрантов, обучающихся по специальности «Музыкальное искусство» специализация «вокал» в Институте музыки Юньнаньского художественного института. На всех этапах нам помогали преподаватели по классу вокала.

На констатирующем этапе экспериментальной работы также были организованы две группы – контрольная и экспериментальная, состоящие из 30 студентов-вокалистов, обучающихся в Институте музыки Юньнаньского художественного института (уровень бакалавриата) по специальности «Музыкальное искусство», специализация «вокал». В состав каждой группы было включено по 15 человек. Алгоритм проведения экспертной оценки контрольных срезов осуществлялся на всех этапах опытного исследования коллегиально – комиссией педагогов-вокалистов института музыки под руководством профессора Ли Сяохун и автора настоящей работы, согласно названным критериям.

Для решения обозначенных выше задач **констатирующего этапа** и получения исходной информации были использованы методы анкетирования, педагогического анализа выполнения контрольных заданий, письменных отчетов о подготовке к участию в различных мероприятиях

Творческого проекта, составления репертуарных списков, а также прослушивания, собеседования.

Были подготовлены четыре анкеты. Каждая из них была направлена на диагностику определенных проблем: анкета № 1 выявляла уровень мотивации участников на оперное исполнительство, анкета № 2 – степень активности участия в учебной (концертно-исполнительской) практике, анкета № 3 – уровень познавательной активности участников в сфере оперного искусства, анкета № 4 – отношение, интерес участников к разным манерам пения и их освоению.

Результаты анкетирования участников эксперимента

Анкета 1

Мотивация участников на оперное исполнительство

	Вопросы	Варианты ответов
1	Планируете ли вы быть оперным исполнителем?	1. Да 2. Возможно 3. Нет.
2	Интересуетесь ли вы развитием современного оперного искусства и исполнительства?	1. Да. 2. Современное искусство мне не интересно, я предпочитаю оперную классику
3	Какие качества вы считаете необходимыми для оперного исполнителя? (ранжирование)	1. Хороший голос 2. Артистизм 3. Внешние данные 4. Сценическая выдержка 5. Музыкальный кругозор 6. Стремление к постоянному самосовершенствованию
4	Что помогает вам совершенствоваться, как оперному исполнителю? (ранжирование)	1. Уроки вокала 2. Посещение мастер-классов 3. Участие в концертно-исполнительской практике 4. Посещение концертов вокалистов, оперных спектаклей 5. Прослушивание вокальных и оперных произведений, записей различных исполнителей
5	Какой манерой пения вы владеете?	1. Академическая 2. Народная 3. Эстрадная 4. Всеми

В анкетировании принимали участие студенты контрольной (далее КГ) и экспериментальной (далее ЭГ) групп.

По ответам на вопросы анкеты №1 было выявлено, что из 100% участников ЭГ 53% осознанно планируют быть оперными исполнителями, 27% ответили «возможно» и 20% не рассматривают данную деятельность как приоритетную. Похожие данные мы получили от участников КГ – 53%, 20%, 27%.

Независимо от мотивации на оперное исполнительство меньше половины участников ЭГ – 40% интересуются современным оперным искусством и 60% предпочитают современной опере классическую. В КГ – соответственно 33% и 67%.

Ранжирование ответов на вопрос «*Какие качества вы считаете необходимыми для оперного исполнителя?*» практически совпало в группах (см. таблица 5).

Таблица 5

Результаты ранжирования

Ранг ответа	Вариант ответа	Всего ответов	ЭГ	КГ
1	№1 – <i>хороший голос</i>	100%	47%	53%
3	№2 – <i>артистизм</i>	80%	40 %	40%
4	№4 – <i>сценическая выдержка</i>	80%	40%	40%
5	№6 – <i>стремление к постоянному самосовершенствованию</i>	66%	30%	36%
6	№5 – <i>музыкальный кругозор</i>	46%	22%	24%

По этим ответам мы видим, что, независимо от степени мотивации, участники отдают предпочтение природным данным и явно недооценивают значение самостоятельной работы, личной познавательной деятельности, музыкального кругозора для оперного исполнителя.

Эту же тенденцию подтвердили и ответы на вопрос «*Что помогает вам совершенствоваться, как оперному исполнителю?*» (см. таблица 6).

Таблица 6

Результаты ранжирования

Ранг ответа	Вариант ответа	Всего ответов	ЭГ	КГ
1	<i>№1 – уроки вокала</i>	100%	53%	47%
2	<i>№ 2 – посещение мастер-классов</i>	86%	43%	43%
3	<i>№ 4 – посещение концертов вокалистов, оперных спектаклей</i>	86%	43%	43%
4	<i>№3 – участие в концертно-исполнительской практике</i>	73%	35%	38%
5	<i>№5 – прослушивание вокальных и оперных произведений, записей различных исполнителей</i>	67%	37%	30%

Большинство участников считают, что процесс совершенствования зависит от внешних факторов, а именно прилагаемых педагогических усилий, и недооценивают роль собственного практического опыта учебной (концертно-исполнительской) практики и самостоятельной работы.

Анкета 2

Активность участия в учебной (концертно-исполнительской) практике

	<i>Вопросы</i>	<i>Варианты ответов</i>
1	Как часто вы принимаете участие в мероприятиях концертно-исполнительской практики?	1. Да, постоянно выступаю на различных площадках, раз в месяц 2. Выступаю 3-4 раза в год 3 Раз в полгода 4. Нет, выхожу на сцену только на зачетах и академических экзаменах
2	В каких формах концертно-исполнительской практики вы принимали участие?	1. В концертах 2. В конкурсах 3. В фестивалях 4. В мастер-классах 5. Во всех этих формах
3	Что для вас является мотивацией для участия в концертно-исполнительской деятельности?	1. Совершенствование исполнительского мастерства 2. Преодоление сценического волнения 3. Расширение репертуара 4. Возможность общения с публикой 5. Возможность творческой самореализации 6. Получение высокой оценки 7. Это моя будущая профессия

Ответы на вопросы, посвященные значению концертно-исполнительской практики в профессиональной подготовке, показали, что участники ЭГ участвуют в мероприятиях концертно-исполнительской практики в среднем 2-3 раза в год. Из КГ делают это 1-2 раза в год. Многие из них участвуют в мероприятиях концертно-исполнительской практики раз в полгода и выходят на сцену только на зачетах и академических экзаменах.

В ЭГ 40% участников проявляют активность практически во всех формах концертно-исполнительской практики. Все выступали в концертах, 27% участвовали в конкурсах и фестивалях, 20% – в мастер-классах, 20% из группы принимали участие во всех видах КИП.

Ответы на этот вопрос у участников КГ несколько отличаются. В концертах принимали участие все студенты, но только 13% участвовали в фестивале. Стоит заметить, что опыт участия в таких формах, как конкурс и мастер-класс, которые непосредственно ориентированы на достижение более высоких результатов в совершенствовании исполнительского мастерства, у участников этой группы низкий – 13-20%.

Показательно ранжирование ответов на вопрос *«Что для вас является мотивацией для участия в концертно-исполнительской деятельности?»*.

В ЭГ группе на первом месте также находится ответ *«Совершенствование исполнительского мастерства»*, но уже далее 100 % участников связывают концертно-исполнительскую практику с возможностью решения чисто учебных задач – *«Получение высокой оценки»* и *«Преодоление сценического волнения»*. Об определенной тенденции к познавательной деятельности говорит ответ, помещенный на третье место, – *«Расширение репертуара»*. Только 53% участников рассматривают КИП как способ приобщения к публичной исполнительской деятельности и ориентации на будущую профессию.

На последнем месте находится ответ *«Возможность творческой самореализации»*.

Эти результаты говорят о том, что участники ЭГ группы лишь частично адекватно оценивают учебную (концертно-исполнительскую) практику, как форму, способствующую их комплексному развитию на пути к исполнительской деятельности в широком спектре профессиональных компетенций – от совершенствования исполнительских навыков до понимания социальной значимости профессии («Возможность общения с публикой»).

В КГ предсказуемо на первом месте (100% участников) оказались ответы «Получение высокой оценки», «Совершенствование исполнительского мастерства», «Преодоление сценического волнения», что говорит об очень низкой профессиональной мотивации и отношении к КИП исключительно как способу повысить свои учебные результаты. 13% участников выбрали ответы «Расширение репертуара» и «Возможность общения с публикой». Ответы «Возможность творческой самореализации» и «Это моя будущая профессия» вообще не были выбраны участниками этой группы.

Анкета 3

Познавательная активность участников в сфере оперного искусства

	Вопросы	Варианты ответов
1	Посещаете ли Вы концерты вокальной музыки, оперный театр?	1. Да 2. Редко 3. Нет
2	Есть ли у вас привычка постоянно слушать вокальную и оперную музыку в записи?	1. Да 2. Редко 3. По заданию педагога 4. Нет
3	Какой музыкальный стиль вокала Вы предпочитаете слушать (Возможны несколько вариантов ответа)?	1. Академический 2. Народный 3. Эстрадный 4. Все
4	После прослушивания произведений читаете ли вы соответствующие материалы по теме?	1. Да 2. Не всегда 3. Не считаю это необходимым 4. Нет
5	Умеете ли вы делать исполнительский анализ вокального произведения в письменной форме? (можно выбрать два ответа)	1. Да 2. Не всегда 3. Нет 4. Хотел бы научиться
6	Умеете ли вы делать исполнительский	1. Да

	анализ вокального произведения в устной форме ?	2. Не всегда 3. Нет 4. Хотел бы научиться
7	В процессе подготовки вокального произведения, изучаете ли вы дополнительную литературу о композиторе, произведении, стиле произведения, его исполнительских интерпретациях?	1. Да, обязательно 2. Иногда 3. Не считаю, что это может повлиять на качество моего исполнения 4. Нет
8	Приходилось ли вам выступать на конференциях с сообщениями, докладами по истории оперного искусства, оперному исполнительству?	1. Да 2. Мне это не интересно 3. Не считаю, что это нужно мне как исполнителю 4. Мне трудно дается эта работа 5. Нет

Анкета, направленная на выявление уровня сформированности познавательной активности и навыков исполнительского анализа у участников, выявила следующие результаты.

Для ЭГ и КГ в целом характерен недостаточный уровень познавательной деятельности. Студенты этих групп редко посещают концерты вокальной музыки, оперный театр. Регулярно слушают вокальную и оперную музыку в записи 40% и соответственно 33% участников этих групп. Для них характерен достаточно ровный интерес к разным исполнительским стилям пения.

Интерес к концертам вокальной музыки, посещению оперного театра, прослушиванию вокальной и оперной музыки в записи присутствует в ЭГ. Однако у 40% это происходит редко или по заданию педагога, что говорит о среднем уровне осознанной познавательной деятельности. Интересно, что в этой группе достаточно равномерно выражен интерес участников к разным исполнительским стилям пения. К получению дополнительной информации о прослушанной музыке имеют склонность все участники группы, но больше в варианте «не всегда» (75%).

На вопрос об умении делать исполнительский анализ в письменной и устной форме положительные и отрицательные ответы участников этой группы распределились 50 на 50. Немного участников группы ответили, что

хотели бы научиться делать исполнительский анализ произведений. В процессе подготовки вокального произведения дополнительную литературу о композиторе, произведении, стиле произведения, его исполнительских интерпретациях изучают «обязательно» или «иногда» 40% участников, многие не считают, что это может повлиять на качество исполнения. На вопрос об участии в конференциях 7% участников этой группы ответили утвердительно, 13% признались, что это для них затруднительно, и 7% ответили «нет».

Интересные результаты получились в группе КГ. Концерты вокальной музыки, оперный театр «редко», но посещают 33% участников, а вот прослушивание вокальной и оперной музыки в записи у всех происходит только по заданию педагога. Это говорит об отсутствии сформированного осознанного стремления к самостоятельной познавательной деятельности. В этой группе тоже достаточно равномерно выражен интерес участников к разным исполнительским стилям пения. К получению дополнительной информации о прослушанной музыке имеют склонность все участники группы, но больше в варианте «не всегда».

В данной группе на вопросы 4 (*«после прослушивания произведений читаете ли вы соответствующие материалы по теме»*), 5, 6 (по поводу исполнительского анализа в письменной и устной форме), 7 (о чтении дополнительной литературы о композиторе, произведении, стиле произведения, его исполнительских интерпретациях) утвердительный ответ не выбрал ни один участник группы. Около 27% выбрали вариант «не всегда» и больше 53% – отрицательный ответ. Но при этом хотели бы освоить навыки исполнительского анализа 7% участников «в письменной форме» и 13% «в устной форме». Это говорит, что при низком уровне познавательной активности и оценки значения указанных профессиональных навыков в данной группе у некоторых участников все-таки существует «зона потенциала» для «выращивания» познавательных интересов и развития новых умений и навыков.

Отношение, интерес участников к разным манерам пения и их освоению

	Вопросы	Варианты ответов
1	Какой манерой пения вы владеете? (можно отметить несколько)	1. Bel canto 2. Народная 3. Эстрадная 4. Все
2	Считаете ли вы, что современный оперный исполнитель должен владеть разными манерами пения?	1. Да 2. Нет 3. Не знаю
3	Посещали ли вы мастер-классы, связанные со следующими манерами пения	1. Bel canto 2. Народная 3. Эстрадная 4. Все 5. Нет
4	Мастер-классы по какой манере пения вы бы посетили?	1. Bel canto 2. Народная 3. Эстрадная 4. Все 5. Нет

Интересную картину дали ответы на вопросы, касающиеся владения разными манерами пения. Анкета была направлена на то, чтобы не только выявить, какими манерами пения владеют участники, но и понять их отношение и интерес к разным манерам пения в современном оперном искусстве, а также стремление расширить свои исполнительские возможности в оперном исполнительстве, овладеть методикой пения в разных манерах. Участники могли выбрать несколько вариантов ответов (поэтому количество ответов не совпадает с общим количеством участников).

В ЭГ показательна очень ровная ситуация: каждой манерой пения владеют по 20% участников, 13% считают, что владеют всеми манерами пения.

Результат в группе КГ практически повторил результат ЭГ (за исключением эстрадного пения, которым владеют 13%). Можно сделать вывод, что группы ЭГ и КГ не консервативны, пробовали свои силы в разных

стилях пения. Мы оценили данную ситуацию как потенциальную «зону роста».

Менее консервативной выглядит группа ЭГ в ответах на вопрос *«Считаете ли вы, что современный оперный исполнитель должен владеть разными манерами пения?»*. В ней 53% участников положительно ответили на этот вопрос, в то время как в группе КГ только 46% ответили на этот вопрос утвердительно.

Практически одинаково низкую степень осведомленности проявили участники всех групп в ответе на вопрос *«Знаете ли вы современные оперные произведения, в которых используются разные манеры пения?»*: в ЭГ и КГ – по 27% участников. Это говорит о достаточно низком уровне информированности участников о тенденциях современного оперного искусства.

Во всех группах был выявлен не очень большой опыт посещения мастер-классов. Ожидаемо выше он оказался в группе ЭГ. В ней мастер-классы по bel canto посещали 27% участников и 13% – по народному пению. Наибольший интерес к мастер-классам по эстраднему пению проявился у участников группы КГ.

Многообещающими и обнадеживающими стали ответы на последний вопрос – *«Мастер-классы по какой манере пения вы бы посетили?»*. Здесь во всех группах была продемонстрирована активность и желание посетить мастер-классы. В группе КГ можно было ожидать высокий интерес к мастер-классу по bel canto (27%), но отрадным было то, что 33% выразили желание посетить мастер-классы по всем манерам пения. Здесь мы увидели тенденцию к преодолению консерватизма, проявленного в первых вопросах. В группе ЭГ ровный интерес был проявлен ко всем манерам пения (75%). Особенно порадовала группа КГ, где также не была пропущена ни одна манера пения и интерес к разным мастер-классам выразили 53% участников.

Результаты исполнения контрольного задания

Помимо анкетирования, для того чтобы уточнить имеющийся у участников исходный уровень вокальной подготовки, владения разными манерам пения, концертной активности, умений и навыков исполнительского анализа вокальных произведений, были предложены следующие контрольные задания.

Задания для контрольной и экспериментальной групп.

Контрольное задание № 1. Подготовка и исполнение программы из произведений учебного репертуара, разученных под контролем преподавателя.

Контрольное задание № 2. Подготовка и исполнение программы из трех самостоятельно подготовленных небольших произведений в разных манерах пения (народная, bel canto, эстрадная) из рекомендованного списка.

Контрольное задание № 3. Составление репертуарных списков произведений, которые проходились участниками в классе и исполнялись в рамках учебной (концертно-исполнительской) практики.

Контрольное задание № 4. Письменный исполнительский анализ одного произведения из учебного репертуара или исполнявшегося в рамках концертно-исполнительской практики (объем 1–2 страницы).

Для оценки продемонстрированного уровня исполнительской подготовки в рамках *Контрольного задания №1* применялись критерии, соответствующие высокому, среднему и низкому уровню (см. таблица 7):

Таблица 7

Уровень исполнительской подготовки

<i>Уровень исполнения</i>	<i>Критерии оценки</i>
Высокий	Технически качественное, осмысленное исполнение с точки зрения художественной выразительности и понимания стиля, отвечающее всем требованиям на данном этапе обучения: выученный текст;

	хорошая вокальная техника дыхания и голосоведения; понимание особенностей стиля пения; художественно выразительное исполнение, сценическая свобода и т.д.
Средний	Исполнение с рядом недочетов как в техническом плане, так и в художественном: небольшие ошибки в тексте; в целом хорошая вокальная техника дыхания и голосоведения, но с небольшими недочетами; недостаточно точное понимание особенностей стиля пения; выразительное исполнение, но недостаточная сценическая свобода и т.д.
Низкий	Исполнение с большим количеством недочетов, а именно: недоученный текст, слабая вокальная техника дыхания и голосоведения, непонимание особенностей стиля пения, маловыразительное исполнение, отсутствие сценической свободы и т.д.

Были получены следующие результаты по группам (см. таблица 8):

Таблица 8

Результаты исполнения

<i>Уровень исполнения</i>	<i>ЭГ</i>	<i>КГ</i>
Высокий	33%	20%
Средний	47%	47%
Низкий	20%	33%

Для оценки качества исполнения в рамках *Контрольного задания № 2* применялись следующие критерии, отражающие специфику задания и соответствующие высокому, среднему и низкому уровню в каждом из певческих стилей (см. таблица 9):

Таблица 9

Оценка качества исполнения

<i>Уровень исполнения</i>	<i>Критерии оценки</i>
Высокий	Высокое качество самостоятельной подготовки произведения: выученный текст произведения, качественное исполнение произведения с точки зрения интонирования, понимания музыкального стиля и владения соответствующей манерой пения; выразительность исполнения, артистизм, основанные на понимании музыкально-стилистической специфики вокального произведения
Средний	Среднее качество самостоятельной подготовки произведения: неточности в выученном тексте произведения, небольшие погрешности в интонировании, недостаточное понимания музыкального стиля и владение соответствующей манерой пения; недостаточно выразительное исполнения и не вполне

	соответствующая музыкально-стилистической специфике вокального произведения артистическая подача
Низкий	Низкое качество самостоятельной подготовки произведения: плохо выученный текст произведения, неточное интонирование, непонимание различий стиля музыкальных произведений и особенностей соответствующих им манер пения; невыразительная, не соответствующая музыкально-стилистической специфике вокального произведения артистическая подача

Результаты этого прослушивания по группам отражены в таблице (см. таблицу 10).

Таблица 10

Результаты прослушивания

<i>Манера пения</i>	<i>Уровень исполнения</i>	<i>ЭГ</i>	<i>КГ</i>
Bel canto	Высокий	33%	27%
	Средний	40%	40%
	Низкий	27%	33%
Народная манера	Высокий	47%	47%
	Средний	40%	40%
	Низкий	13%	13%
Эстрадное пение	Высокий	27%	27%
	Средний	26%	26%
	Низкий	47%	47%

Выводы по контрольным заданиям №№ 1, 2.

Прослушивание самостоятельно подготовленных программ показало, что из общего числа участников ЭГ в освоении *bel canto* 33% студентов продемонстрировали высокий уровень, 40% – средний, 27% – низкий. В среднем положительные результаты в этом виде пения показали больше 50% участников. В КГ – соответственно – 27%, 40%, 33%.

Наиболее успешные качественные показатели выявлены в ЭГ в *народной* манере пения – высокие у 47% человек и средние у 40%. В КГ соответственно – так же 47% и 40%.

Менее благополучно выглядит владение *эстрадной* манерой пения. Здесь продемонстрировали в ЭГ низкий уровень 47%, средний – 26% и

только 27% участников показали достойный высокий уровень исполнения. Похожие результаты в КГ.

Результаты данного прослушивания становятся объяснимыми, если их рассмотреть в контексте анализа предоставленных участниками репертуарных списков произведений, которые проходились ими в классе или исполнялись в рамках концертно-исполнительской практики. В репертуаре, очевидно, преобладают произведения в народном стиле и *bel canto*. Эстрадный стиль, скорее всего, был освоен большинством студентов на любительском уровне, под влиянием массового распространения поп-музыки в окружающей жизни.

В целом прослушивания доказали, что качество исполнения произведений напрямую зависит от того, подготовлено ли оно под руководством педагога или является самостоятельной работой студента. Репертуар, рассчитанный на использование техники *bel canto* и народного пения, которому в классе вокала уделяется больше внимания, был исполнен на более высоком качественном уровне и в рамках самостоятельного задания. Эстрадный репертуар, которому в учебной работе отводится значительно более скромное место, прозвучал менее профессионально в обеих группах.

В рамках *контрольного задания № 3* были проанализированы репертуарные списки произведений, разученных и исполненных участниками ЭГ и КГ.

Количество произведений, содержательное, стилистическое разнообразие репертуарных списков оценивались по критериям, представленным в таблице 11, в категориях «достаточный», «приемлемый», «недостаточный уровень» (см. таблицу 11).

Анализ репертуарных списков произведений

<i>Критерии</i>	<i>Достаточный уровень</i>	<i>Приемлемый уровень</i>	<i>Недостаточный уровень</i>
Количество произведений в репертуарных списках	От 15 до 20 и выше	От 10 до 12 и выше	Менее 10
Подготовлены в классе	От 10 до 15	От 8 до 10	100%
Подготовлены самостоятельно	Не менее 5	Не менее 3	0
Исполнены на экзаменах и зачетах	От 70% от общего числа	От 80% от общего числа	90% от общего числа
Исполнены в мероприятиях КИП	Не менее 30% от общего числа	Не менее 20% от общего числа	10% от общего числа
Стилевое разнообразие произведений	Представлены все стили (bel canto, народный, эстрадный) в пропорциях 40/40/20	Присутствие всех стилей, но с преобладанием двух из них (90/10)	Количественное преобладание одного стиля (90/10) или отсутствие одного и даже двух стилей в репертуаре

Результаты анализа репертуарных списков в целом подтвердили информацию, полученную в процессе анкетирования и контрольных заданий № 1 и 2. Наиболее полные по количеству (от 15 до 20 и более произведений), разнообразные по содержанию и стилю репертуарные списки не были представлены участниками групп.

В репертуарных списках участников группы ЭГ, выступающих на сцене раз в полгода, содержалось от 10 до 12 произведений.

Наименьшее количество произведений для концертных выступлений (менее 10) было названо участниками группы КГ, которые участвовали в мероприятиях концертно-исполнительской практики раз в год или выступали в основном на зачетах и академических экзаменах.

Контрольное задание № 4 представляло собой письменную работу. Участникам нужно было сделать исполнительский анализ одного произведения, исполнявшегося в рамках учебной (концертно-

исполнительской) практики, из учебного репертуара или выученного самостоятельно (объем 1–2 страницы).

К сожалению, работы участников всех групп продемонстрировали в целом низкий уровень владения исполнительским анализом. Наиболее типичными недостатками были отсутствие логики аналитического разбора, точного образного понимания произведения, умения убедительно обосновать особенности применения вокальных приемов, дыхания, голосоведения для передачи образного содержания произведения и недостаточное владение профессиональной терминологией.

Анализ результатов исследования, проведенного на констатирующем этапе

На основании анализа результатов анкетирования, контрольных заданий на констатирующем этапе эксперимента были сделаны следующие выводы:

- 1) участники эксперимента проявили разный уровень мотивации к концертно-исполнительской деятельности и оперному исполнительству;
- 2) большинство студентов недостаточно активно участвуют в различных формах учебной (концертно-исполнительской) практики и недооценивают ее роль в совершенствовании своего исполнительского уровня;
- 3) выявлен различный уровень исполнительской подготовки участников эксперимента и их готовности к дальнейшей исполнительской деятельности;
- 4) в целом участники продемонстрировали недостаточный уровень развития познавательной активности, довольно ограниченный кругозор в области оперного искусства, а также низкий уровень инициативности и умения самостоятельно работать;

5) большая часть участников имеет слабое знание вокальных методик, позволяющих освоить разные манеры пения.

Вместе с тем обнаружены потенциальные «зоны» роста познавательной активности и интереса к универсальному развитию своих исполнительских возможностей.

Результаты констатирующего этапа исследования показали необходимость поиска и внедрения более активных форм повышения мотивации к исполнительской и оперной деятельности, активизации в этом процессе роли учебной (концертно-исполнительской) практики, стимулирования познавательной деятельности в разных формах учебной и самостоятельной работы.

Таблица 12

Оценка вокальной подготовки у студентов – будущих оперных певцов на констатирующем этапе эксперимента (%)

Критерии	Показатель уровней	Констатирующий этап	
		ЭГ	КГ
		%	%
<i>Творческой активности</i>	низкий	33	47
	средний	40	40
	высокий	27	13
<i>Музыкально-исполнительского мастерства</i>	низкий	20	33
	средний	47	47
	высокий	33	20
<i>Исполнительского анализа вокальных произведений</i>	низкий	47	54
	средний	40	33
	высокий	13	13
<i>Наличия музыкального кругозора и познавательной активности в области оперного искусства и исполнительства</i>	низкий	47	47
	средний	13	20
	высокий	40	33
<i>Мотивации к деятельности оперного исполнителя</i>	низкий	20	27
	средний	27	20
	высокий	53	53

2.3. Формирующий этап педагогического эксперимента

Организационные условия на формирующем этапе эксперимента, концептуальные основы и методы работы

Формирующий этап педагогического эксперимента проводился во втором семестре 2020/2021 учебного года. Его целью была апробация основных теоретических положений диссертации, и прежде всего – Педагогической модели совершенствования вокальной подготовки будущих оперных певцов средствами творческого проекта. Проект Фестиваль «Мир оперы» был представлен как многофункциональная форма учебной (концертно-исполнительской) практики. На данном этапе также рассматривалась эффективность выявленных педагогических условий.

По условиям эксперимента студенты контрольной и экспериментальной групп должны были принять участие во всех мероприятиях Фестиваля «Мир оперы». При этом формирующий эксперимент проводился в полном объеме с участниками экспериментальной группы, в отличие от участников контрольной группы, которые были частично подключены к обучению.

В заявке указывались (в соответствии с требованиями, изложенными в Положении о фестивале (см. Приложение №1)):

- программа выступления на конкурсе «Три лика оперы»,
- произведение для театрализованного гала-концерта «Играем в оперу»,
- тема сообщения на конференции,
- список произведений для участия в мастер-классах.

Сам процесс подбора произведений для конкурса, гала-концерта, мастер-класса, выбора темы для конференции являлся важным этапом вхождения, «погружения» в проблематику фестиваля и средством активизации познавательной деятельности участников. В условия организации формирующего эксперимента входило пожелание

преподавателями по классу вокала включить в репертуар студентов-вокалистов как контрольной, так и экспериментальной групп произведений из предлагаемого репертуара.

В процессе проведения педагогического эксперимента использовались два принципа – *дифференцированного обучения и открытого обучения*.

Принцип *дифференцированного обучения* выражался в двух аспектах. С одной стороны, единство требований, заложенных в Положении о фестивале, создавало равные условия и возможности для творческого самовыражения участников. С другой стороны, как было отмечено выше, демократичный фестивальный формат, по сравнению с профессиональными исполнительскими конкурсами и научными конференциями, являлся более гибким по требованиям и более разнообразным по задачам.

Уровневая дифференциация была обеспечена тем, что в рамках общих для всех требований существовала определенная вариативность: студентам двух групп предоставлялась возможность проявить инициативу и свободу выбора репертуара, тем сообщений в соответствии с пониманием собственных возможностей и интересов. Но при этом руководитель эксперимента выполнял контролирующую, экспертную функцию в экспериментальной группе. В случае явного несоответствия возможностям студента самостоятельно выбранной программы или темы сообщения он помогал их скорректировать, чтобы участник получил наиболее положительный для себя результат.

Принцип *открытого обучения* в нашей работе совпадал с пониманием открытости системы образования к изменениям социокультурного контекста и современного искусства. В данном случае это современное оперное, вокальное искусство с его новыми требованиями к подготовке исполнителей.

Сопутствующий подготовке и участию членов экспериментальной группы в реализации педагогической модели *системно организованный познавательный процесс* проходил с соблюдением следующих педагогических условий: 1) развитие у студентов высокой мотивации к

будущей деятельности оперного исполнителя; 2) развитие познавательного интереса студентов к оперному искусству и исполнительству; 3) формирование у студентов навыков самостоятельной работы, направленной на саморазвитие и самосовершенствование.

При этом участники контрольной группы не были вовлечены в данный процесс.

С участниками экспериментальной группы автором исследования последовательно применялись разнообразные **формы активного обучения**: индивидуальные занятия, парные занятия, групповые занятия, консультации, домашняя учебная работа. Среди **форм интерактивного обучения** назовем: интерактивный урок, фестиваль, мастер-класс, конкурс, концерт, тренинг.

Индивидуальные занятия и консультации позволяли наиболее эффективно решить проблемы подготовки каждого участника экспериментальной группы к фестивальным мероприятиям, раскрыть его творческий потенциал.

Заметим, что роль **индивидуального подхода**, направленного на раскрытие потенциала каждой личности, была особенно актуальна в свете одной из проблем китайского образования, на которую указывает Лю Цзинь, отмечая, что в содержании вокальной подготовки в Китае отмечается преобладание группового способа обучения, который противоречит специфике подготовки исполнителя [71, с. 19].

Групповые занятия в процессе эксперимента носили преимущественно *интерактивный характер*, что тоже создавало возможности для активного раскрытия личности студентов экспериментальной группы.

Интерактивные занятия и методы работы на формирующем этапе эксперимента

«Интерактивное обучение – это специальная форма организации познавательной деятельности, способ познания, осуществляемый в форме совместной деятельности студентов, при которой все участники взаимодействуют друг с другом, обмениваются информацией, совместно

решают проблемы, моделируют ситуации, оценивают действия других и свое собственное поведение, погружаются в реальную атмосферу делового сотрудничества по разрешению проблемы» [52, с. 4].

Интерактивный характер имели групповые обсуждения коллективных посещений концертов вокальной музыки, музыкальных спектаклей, просмотров видеозаписей, концертных выступлений участников. Они превращали процесс работы экспериментальной группы в подобие творческой лаборатории. «Цель творческой лаборатории, – пишет О. В. Милицина, – *стимулировать создание единого коммуникационного пространства между образовательной и культурной средой*» [77, с. 31].

Интерактивное, диалоговое обучение с участниками экспериментальной группы наиболее точно отвечало концепции эксперимента, суть которого заключалась в необходимости приблизить обучение к пониманию новой культурной реальности, происходящих в ней изменений. Для этого музыкантам-исполнителям нового времени необходимо развивать критическое мышление, анализировать новые обстоятельства, информацию, взвешивать альтернативные мнения, участвовать в творческих дискуссиях, расширять в широком спектре *коммуникативное* общение (с коллегами, слушателями, представителями СМИ и т.д.)

К сожалению, в китайском образовании, как показывают исследования, зачастую преобладает односторонняя форма коммуникации, что не отвечает принципам ***компетентного, деятельного*** подхода, который мы реализовали в нашем эксперименте.

Важной задачей, стоящей перед руководителем эксперимента, было не только способствовать индивидуальному успеху каждого участника экспериментальной группы эксперимента, но и создать атмосферу совместного творчества, заинтересованности в результате и позитивного ощущения от участия в большом совместном творческом проекте.

На наш взгляд, это понимание становилось глубинным *ресурсом*, влияющим на мотивацию к самосовершенствованию и профессиональной ориентации на оперное исполнительство.

В ходе эксперимента мы отметили, что **интерактивные формы и методы** проведения занятий для участников экспериментальной группы более эффективно:

- пробуждали у участников интерес, познавательную активность;
- поощряли активное участие каждого в эксперименте;
- способствовали усвоению большего объема новой информации, знаний, умений и навыков;
- оказывали комплексное развивающее воздействие на участников;
- формировали у участников собственное мнение, отношение;
- развивали навыки дискуссии, аргументации, коммуникативно-эмоциональную сферу личности;
- способствовали раскрытию личностно-индивидуальных возможностей каждого участника и созданию условий для их проявления и развития.

В существующей образовательной практике китайских вузов, как правило, обобщение итогов, анализ ошибок концертного выступления или другой проделанной студентом работы делается педагогом. В связи с этим в процессе интерактивных занятий *максимально использовались методы анализа и самоанализа, организации музыкальных занятий*¹².

Развитие навыков анализа и самоанализа происходило не только в процессе обсуждения собственных концертных выступлений и выступлений других участников, посещениях концертов, спектаклей, прослушанных видео и аудиозаписей, но и в процессе *самостоятельной, домашней работы*. В этом большую роль играло *ведение дневника*.

¹² Навыки самостоятельной работы, самоанализа, самообразования приобрели особую актуальность в сфере последних событий в мире, когда ситуация с коронавирусом потребовала дистанционных форм обучения и развитых навыков самостоятельной работе.

Ведение дневника было обязательным условием педагогического эксперимента. Он являлся для участника средством самоконтроля, самоанализа его текущей познавательной, творческой деятельности в процессе эксперимента. На контрольном этапе содержание дневника являлось важным показателем динамики развития, служило информацией для суммарных результатов индивидуальной деятельности каждого участника ЭГ и КГ в процессе эксперимента.

Для всех участников была разработана единая форма дневника. В образце указано запись какого объема и содержания должна быть сделана по каждому мероприятию и самостоятельной познавательной работе.

В процессе педагогического эксперимента большое внимание уделялось вопросам *исполнительского анализа*, так как развитие этих навыков является одной из важных профессиональных компетенций исполнителя. Его элементы присутствовали во многих формах работы: в интерактивных занятиях, обсуждениях, в подготовке к конференции, мастер-классу. В связи с этим в самом начале экспериментальной работы участники экспериментальной группы были «вооружены» разработанным педагогом *планом исполнительского анализа*, который включал следующие пункты.

1. Общие сведения об истории создания произведения, исторической эпохе, в которую оно было написано.
2. Сведения об авторе, и месте данного произведения в контексте его творчества.
3. Жанр произведения, его характерные черты.
4. Определение структуры и формы произведения.
5. Анализ музыкального образа и используемых для его создания средств музыкальной выразительности (лад, тональность, мелодико-ритмическое, интонационное развитие, гармония, фактура, темп, динамика и т.п.).

6. Анализ вокального стиля, используемых вокальных приемов, исполнительских задач и трудностей.

7. Анализ различных исполнительских интерпретаций произведения.

Вся эта работа была направлена на **расширение музыкального кругозора** студентов экспериментальной группы.

В нашем эксперименте работа, направленная на развитие музыкального кругозора студентов, имела планомерный характер и определенную тематическую направленность (оперное искусство и исполнительство). Прослушивания и обсуждения записей концертов выдающихся мастеров вокала, мастер-классов известных вокальных педагогов, просмотр наиболее интересных фильмов-опер имели огромное развивающее, мотивирующее значение для участников эксперимента (см. Приложение № 2).

В ходе формирующего эксперимента руководителем эксперимента широко применялись **дидактические методы обучения** участников экспериментальной группы: а) словесные методы – обсуждение с обучающимся содержания вокального произведения, пояснение специальных методов исполнения; б) наглядные методы – посещение с обучающимся концертов, спектаклей; прослушивание видео и аудиозаписей; демонстрация исполнительских приемов в классе; использование современных гаджетов; чтение книг; ведение дневника; в) практические методы – практические занятия в вокальном классе, творческие работы.

В работе, направленной на **формирование общекультурных компетенций** будущих оперных исполнителей, использовались следующие **специальные методы обучения**:

- *метод погружения в контекст музыкальной культуры* (произведения рассматривались в контексте времени создания и на занятиях под руководством педагога, и в самостоятельной работе);

- *метод выявления духовно-нравственной идеи музыкального сочинения*, направленный на активизацию личного отношения студента к исполняемой или прослушиваемой музыке, выявление связи идеи,

содержания, музыкальной стилистики произведения с особенностями исторической эпохи, музыкальной культуры, в которую оно написано;

- *метод синхронического анализа* – для проведения параллелей между исполняемой, прослушиваемой музыкой и произведениями живописи, поэзии, архитектуры, литературы времени его создания. Это метод особенно уместен применительно к оперным произведениям, имеющим синтетическую природу жанра.

Применение *метода диахронического анализа* было очень актуальным в контексте понимания «полифоничности» современной китайской оперы. Он позволял установить связи того или иного вокального произведения с другими, предшествующими или сосуществующими вокальными традициями, проанализировать использование разных вокальных стилей (*bel canto*, народного, эстрадного) как в современной китайской опере, так и в другие периоды, в других национальных культурах¹³.

Работа по подготовке к конкурсу и театрализованному гала-концерту была построена в соответствии с *принципами деятельностного подхода*, который логично реализовался с помощью двух методов – *метода стимулирования к концертному исполнительству* и *метода моделирования концертных (музыкально-театральных) ситуаций*.

Метод *стимулирования к концертному исполнительству* в процессе подготовки к конкурсным испытаниям открывал широкие возможности овладения новым репертуаром, позволял преподавателям повысить сложность программы и требования к ее освоению.

Метод *моделирования концертных ситуаций* наиболее эффективно «работал» при организации театрализованного гала-концерта «Играем в оперу», который существенно отличался от обычных учебных концертов и концертов в рамках концертно-исполнительской практики, где часто просто «обкатываются» вокальные номера, выученные в классе. Применяя

¹³ Например, в русских операх XIX века. Так, М. Глинка использует в своих операх синтез бельканто и народной песни. Аналогичные примеры были рассмотрены на примере опер китайских композиторов.

данный метод в педагогическом эксперименте в Московском институте им. Шолохова, В. В. Кудрявцева справедливо замечает, что он призван «смоделировать в условиях учебного концерта реальную культурную ситуацию»: «Указанный метод может быть реализован в учебной практике с двух позиций: как метод, позволяющий разрешить проблемные ситуации, возникающие в концертной практике, и как метод, моделирующий разнообразные виды доконцертной подготовки – репетиционной, сценической, а при необходимости – театрально-постановочной» [61, с. 83].

Напомним, что участники должны были подготовить и исполнить в театрализованном гала-концерте дуэтную сцену из оперного произведения с элементами декораций, театральных костюмов, в режиссерской и хореографической постановке. В связи с этим метод идеально совпал с поставленными задачами. Гала-концерт стал для участников *моделью* работы в музыкальном театре, позволил студентам не только развить свои исполнительские навыки, но и приобрести ценный исполнительский опыт в сфере возможной будущей профессиональной деятельности.

В рамках этих мероприятий метод *моделирования концертных ситуаций* позволил решить важные задачи:

- активизировать интерес к концертно-исполнительской деятельности;
- развить навыки быстрого изучения нового музыкального материала;
- развить навыки ансамблевого исполнения в дуэте, в сопровождении оркестра;
- развить артистизм, основы сценического движения, способствующие созданию на сцене убедительных художественных, музыкально-театральных образов;
- научиться преодолевать сценическое волнение, воспитать сценическую выдержку.

Система оценивания результатов участия студентов в Творческом проекте Фестиваль «Мир оперы» на формирующем этапе эксперимента

Для оценивания личных результатов участников в каждом мероприятии Фестиваля, была разработана своя система оценивания.

Мастер-классы

Необычность построения фестивальной программы заключалась в том, что она начиналась с серии мастер-классов, для которых была специально разработана актуальная тематика, охватывающая проблемы освоения разных манер пения в современной опере. Мастер-класс – это всегда прорыв в современность. Он направлен не только на оттачивание традиционных умений и навыков, но и на освоение новых технологий исполнительства, постижение нового музыкального содержания.

Знакомство с педагогами, представляющими разные направления в вокальной педагогике, обладающими современным мышлением, открыло перед участниками эксперимента новые увлекательные горизонты профессии. Педагогам удалось максимально привлечь участников к активному познавательному процессу, заставить самостоятельно мыслить. Как справедливо отмечает О. В. Бобряшова, в ходе мастер-класса вырабатываются «способности учащегося самостоятельно и нестандартно мыслить» [19, с. 171].

Мастер-классы педагогов-экспертов по разным вокальным стилям и манерам пения помогли участникам эксперимента освоить новые умения и навыки перед участием в конкурсе и гала-концерте, где исполнение произведений в разных манерах пения было обязательным условием.

Оценка участия в мастер-классе в определенном смысле имела «отложенный» характер. Результат должен был проявиться в сценических выступлениях участников в конкурсе и гала-концерте.

Конкурс

По условиям конкурса каждый участник должен был подготовить программу из произведений, рассчитанных на демонстрацию разных манер пения, что открывало возможности для проявления исполнительской индивидуальности и склонности молодых исполнителей к той или иной

манере пения. Одновременно конкурс должен был выявить имеющиеся проблемы, которые необходимо устранить молодым певцам в процессе дальнейшего совершенствования.

Кроме личного участия в качестве исполнителя, задачи педагогического эксперимента предполагали участие каждого члена экспериментальной группы в *интерактивном профессионально-аналитическом общении* (прослушивание конкурсных выступлений других участников, участие в обсуждениях полученных впечатлений, новых услышанных произведений и анализ исполнительских результатов). Самоанализ собственной исполнительской работы должен был отразиться в дневнике участника эксперимента.

В комплексной суммарной оценке участия в конкурсе на формирующем этапе учитывались:

- личная исполнительская результативность участия, складывающаяся из экспертной оценки жюри (ранжирование) сценического выступления участника в конкурсе (согласно Положению) и оценки руководителем проделанной участником самостоятельной работы, проявленной инициативы и познавательной активности в процессе выбора и подготовки программы, динамики исполнительского развития;
- активность участника в *интерактивном профессионально-аналитическом общении*;
- систематичность и полнота отражения самоанализа своей деятельности в дневниковых записях.

Гала-концерт

Гала-концерт являлся очень важным мероприятием в достижении главной задачи эксперимента – совершенствования подготовки будущих оперных исполнителей.

Подготовка ансамблевых номеров (оперных дуэтов с оркестром) способствовала «погружению» в театральную специфику оперного исполнительства. Работа в дуэте, а также с оркестром призвана была развить

у студентов такие важные качества, как умение слушать не только собственное исполнение, но и партию другого исполнителя, всю музыкальную ткань произведения, сценически взаимодействовать в режиссерском решении номера. Выступление в ансамбле активизировало творческое начало, повышало чувство ответственности за исполнительский результат в процессе сценического выступления. Специфика данного мероприятия формировала такие важные качества командной работы, как внимательность, ответственность, дисциплинированность, целеустремленность, коллективизм. Чрезвычайно важным было то, что данное мероприятие было организовано с привлечением большого количества зрителей – студентов, преподавателей вуза, молодежи города. В отличие от конкурса публика (зрительское жюри) имела возможность принять участие в оценке участников, выбрать трех своих лауреатов. Таким образом, в комплексной суммарной оценке участия в гала-концерте на формирующем этапе учитывались:

- личная исполнительская результативность участия, складывающаяся из экспертной оценки жюри (ранжирование) сценического выступления (согласно Положению), оценки руководителем проявленной инициативности в выборе репертуара, умения работать в ансамбле, дисциплинированности и активности в репетиционном процессе, умения быть внимательным и быстро осваивать новые задачи, реагировать на замечания режиссера, хореографа, костюмера, способности к самоанализу промежуточных результатов подготовки, а также оценки зрительского жюри;

- активность участника в интерактивном *профессионально-аналитическом общении*;

- систематичность и полнота отражения самоанализа своей деятельности в дневниковых записях.

Конференция

Согласно условиям конкурса, все участники эксперимента принимали участие в конференции. Участие регламентировалось Положением о конференции.

Участие в конференции было довольно сложной задачей для участников эксперимента. Исследовательская работа – особая область, отличная от исполнительской сферы, в которой вокалисты нечасто принимают участие. Тем не менее мы считали необходимым приобщить участников эксперимента к этому виду деятельности с целью:

- расширения музыкального кругозора в области оперного искусства и исполнительства;

- активизации познавательной деятельности в сфере истории оперы и оперного исполнительства через изучение специальной литературы, прослушивание произведений;

- развития навыков исполнительского анализа вокальных, оперных произведений;

- развития разговорных навыков, коммуникации с публикой;

- соединения исполнительских и аналитических навыков (сообщение с исполнительской иллюстрацией).

Приблизительный список тем для сообщений на конференции был предложен всем участникам (контрольной и экспериментальной групп) в Положении о конференции. Материалом для сообщения могли стать произведения из конкурсной программы или программы гала-концерта. Поскольку конференция была следующим этапом после конкурса и гала-концерта, темой сообщения участника мог стать анализ практической работы над произведением, с которым он выступал в конкурсе или гала-концерте, что способствовало более углубленному проникновению в материал, а также пониманию специфики вокальной, сценической подготовки к концертному выступлению.

Оценка участия в конференции также формировалась из экспертной оценки жюри (согласно положению, уровень выступления на конференции предполагал убедительное, выразительное донесение информации, грамотную речь, уверенные ответы на вопросы по теме) и оценки руководителя, которая отражала: степень инициативности в выборе темы; объем изученной литературы и прослушанных записей по теме; убедительное раскрытие темы, литературный язык изложения, авторское отношение к теме в письменном тексте; участие в обсуждении сообщений других участников конференции (активное, заинтересованное, аргументированное, демонстрирующее широкий кругозор).

2.4. Изучение результативности вокальной подготовки будущих оперных певцов (контрольный этап педагогического эксперимента)

Основной целью *контрольного этапа* эксперимента стала повторная диагностика уровня вокальной подготовки студентов – будущих оперных певцов по индикациям, использованным в ходе констатирующего этапа педагогического эксперимента. На протяжении формирующего этапа участники КГ занимались по обычной программе в классе вокала, предусмотренной профессиональной подготовкой будущих исполнителей. В Творческом проекте они участвовали на добровольной основе в рамках учебной (концертно-исполнительской) практике, не используя в подготовке дополнительные формы учебных и внеучебных занятий, инновационные методы обучения.

Задачами контрольного этапа эксперимента стало также исследование влияния разработанных в диссертации специальных и интерактивных

методов и форм обучения на процесс совершенствования подготовки будущих оперных певцов. Оценка достигнутых результатов участия в Творческом проекте – Фестиваль «Мир оперы» студентов экспериментальной и контрольной групп позволила установить, как по сравнению с констатирующим этапом у них изменились:

- отношение к роли учебной (концертно-исполнительской) практики в профессиональном совершенствовании;
- уровень развития исполнительской подготовки, владения разными манерами пения, актерского мастерства, сценической подготовки, необходимых для оперного исполнителя;
- уровень знаний о современном оперном искусстве, стремления к саморазвитию, навыков исполнительского анализа;
- уровень знаний о передовом педагогическом, методическом опыте, направленном на совершенствование вокальной подготовки оперного исполнителя, овладение разными манерами пения;
- уровень интереса и мотивации к деятельности в качестве оперных исполнителей.

Для этого использовались методы анализа и интерпретации полученных в ходе мероприятий экспертных оценок, анкетирование, собеседование с участниками эксперимента и педагогами.

Результаты участия в Творческом проекте – Фестиваль «Мир оперы»

В процессе подведения итогов участия в мероприятиях Творческого проекта Фестиваль «Мир оперы» сравнивались результаты участников экспериментальной группы и контрольной группы. В таблицах они соответственно обозначены ЭГ (экспериментальная группа) и КГ (контрольная группа).

Согласно Положению о Фестивале «Мир оперы», расположение мероприятий в программе начиналось с проведения мастер-классов, что,

по мнению организаторов эксперимента, должно было в дальнейшем повлиять на результаты участников в конкурсе и гала-концерте.

Мастер-классы («Методика освоения разных манер пения (bel canto, народная, эстрадная)») были направлены на повышение уровня исполнительского мастерства, овладение новыми навыками и на расширение исполнительского, общекультурного кругозора. В связи с известными ограничениями по времени проведения, а также разным уровнем исполнительской подготовки участников были предложены две формы участия: участника-исполнителя и слушателя.

Проведенные в начале проекта мастер-классы своей тематической направленностью предвосхищали конкурс «Три лика оперы» и должны были помочь участникам в подготовке к конкурсу, по требованиям которого необходимо было исполнить произведения в разных манерах пения.

Темы мастер-классов

1. Специфика исполнения bel canto в произведениях китайских и европейских композиторов.
2. Использование народной манеры пения в оперном творчестве современных китайских композиторов.
3. Совмещение разных манер пения (bel canto и эстрадная) на примере арий из китайских мюзиклов.

Для работы на мастер-классе участники могли предложить произведения, выбранные для конкурсного прослушивания. Впоследствии это в ряде случаев отразилось на конкурсных результатах. Большинство будущих призеров конкурса сумели принять участие во всех трех мастер-классах в качестве исполнителей. Но хороших результатов достигли и те, кто принял участие в 1–2 мастер-классах. Прослеживается логика и в том, что специальные призы за «лучшее исполнение в стиле bel canto» и «лучшее исполнение эстрадного произведения» получили участники, принявшие

активное исполнительское участие в мастер-классах именно соответствующего профиля.

Конкурс «Три лика оперы»

Всего в конкурсе «Три лика оперы» принимали участие 30 человек. Участники экспериментальной группы составляли 50%. По условиям конкурса определялись 6 лауреатов (по 2 в каждой степени), 6 дипломантов. Кроме этого, были учреждены 4 специальных приза: «За лучшее исполнение произведения в стиле *bel canto*», «За лучшее исполнение произведения в народном стиле», «За лучшее исполнение эстрадного произведения», «За артистизм».

Особенность конкурса и его воспитательного потенциала справедливо оценивает И. В. Афанасьева: «Результаты художественных конкурсов можно условно разделить на *внешний и внутренний*. *Внешний* можно просчитать, увидеть, зафиксировать, он выражен в количестве участников, включенных в конкурсное движение, в победах на различных конкурсах <...> *Внутренний* результат конкурсной деятельности увидеть сложнее, он выражается в положительной динамике развития индивидуальности, в становлении субъектов культуры, в актуализации творческих возможностей; в развитии коммуникативных качеств, в приобретении уверенности в себе, в стремлении к творческой самореализации, в приобретении индивидуального культурного опыта, повышении общей культуры личности» [8, с. 17].

Результаты нашего конкурса «Три лика оперы» в полной мере соответствовали этому высказыванию.

Выявленные на констатирующем этапе различия в уровне исполнительской подготовки, владения разными манерами пения, историко-теоретических знаниях, кругозоре и мотивации на дальнейшую деятельность в сфере оперного исполнительства предсказуемо должны были дать разные результаты участия в конкурсе. Наиболее высоких результатов преимущественно достигли участники из ЭГ.

Но одновременно были получены неожиданные, непредсказуемые результаты участников, ресурсом которых стали именно «внутренние» накопления, обретенные в процессе эксперимента. Так, студенты, продемонстрировавшие на констатирующем этапе более слабую вокальную подготовку, в результате применения метода стимулирования к концертному исполнению, который представлял собой насыщенный, многовекторный процесс, продемонстрировали более высокие творческие результаты, чем можно было ожидать.

Некоторые участники из КГ даже стали призерами (уровня дипломантов) и обладателями специального приза конкурса.

Всего участники экспериментальной группы составили 67% от награжденных в конкурсе, что является хорошим показателем. Участники контрольной группы получили 33% наград, причем более низкого достоинства. Кроме этого, в результате собеседования после конкурса руководитель эксперимента отметил, что многие участники продемонстрировали положительную динамику индивидуального развития, актуализировали свой творческий потенциал, обрели большую уверенность в собственных силах и стремление к творческой самореализации. Участие в конкурсе, и вся сопутствующая ему работа стали тем самым новым культурным опытом, который нашел отражение во внешних и внутренних результатах участников.

Гала-концерт «Играем в оперу»

Гала-концерт «Играем в оперу» – яркий творческий проект, в котором все члены ЭГ и КГ участвовали с огромным удовольствием. Он открывал больше свободы для творческого самовыражения, позволил ярко и порой неожиданно раскрыться индивидуальности почти всех участников.

Согласно Положению, жюри должно было определить *6 победителей* из числа участников гала-концерта. Также были учреждены *6 специальных призов*: «*Артистизм*» (за особый артистизм), «*Театральный образ*» (за особенно запоминающееся создание театрального образа), «*Ансамбль*»

(за высокий уровень ансамблевого взаимодействия), «Пластика» (за выразительное пластическое решение образа), «Стиль» (за особо точную передачу стиля произведения), «Костюм» (за особенно органичное существование в костюме). Как мы видим, в названиях специальных призов нашла отражение именно театральная специфика мероприятия. Они должны были отметить особенно удачные творческие достижения участников в связи с этой спецификой.

Также 3 победителей должно было определить зрительское жюри.

Всего в гала-концерте, также, как и в конкурсе, принимали участие 30 студентов. Члены экспериментальной группы составляли 50% от общего числа. По результатам они получили от общего количества 67% наград, что является хорошим показателем и говорит о более разносторонней и глубокой подготовке. Яркие личностные свойства, артистизм в сочетании с правильно подобранным репертуаром позволили выйти в лидеры участникам ЭГ. В группе КГ участники получили 1 звание лауреата (2 место), приз зрительского жюри и 1 специальный приз «Костюм». Обладание призовыми местами тоже, на наш взгляд, является хорошим результатом.

Кроме этого, именно театрализованный гала-концерт «Играем в оперу», в силу своей специфики, стал очень сильным импульсом для активизации у участников интереса и мотивации к исполнительской сценической деятельности.

Помимо вокального исполнительства, данное мероприятие позволило участникам получить опыт работы в условиях театральной площадки, наблюдения и частичного участия в организации музыкально-театрального проекта. Огромную роль в активизации интереса к деятельности оперного исполнителя участников, которые раньше не рассматривали для себя ее как приоритетную, сыграл опыт работы с постановочным коллективом театральных номеров (режиссерами, хореографами, художниками, костюмерами). Интересен был «побочный» эффект в плане расширения междисциплинарных компетенций участников. В процессе подготовки

к гала-концерту у многих обнаружился интерес к режиссерской работе, хорошие хореографические данные, интерес к работе художника по сценическим костюмам. Это было очень важным результатом данной формы концертно-исполнительской практики в рамках Проекта.

Велика и познавательная роль гала-концерта, которая позволила расширить кругозор участников в области оперного искусства.

Конференция «Современная китайская опера: история, преемственность, актуальные тенденции»

В конференции всего приняли участие 25 студентов института (5 человек из контрольной группы не сумели подготовиться к выступлению на конференции). Из них – 15 участников экспериментальной группы, что составляло 50% от общего количества выступивших.

По результатам участия в конференции экспертное жюри должно было распределить *6 лауреатских званий* (по два каждого места) и *3 специальных приза*: *«Содержательная наполненность»* (за интересное содержание доклада), *«Исполнительский анализ»* (за глубокий исполнительский анализ произведения), *«Убедительность сценического выступления»* (за интересную сценическую подачу информации и музыкальные иллюстрации собственным исполнением).

Участники ЭГ получили 5 наград (55% от общего числа). Из них 2 наградами отмечены участники группы КГ. На наш взгляд, показательными были результаты студентов, не продемонстрировавших ярких успехов в исполнительской деятельности (конкурсе и гала-концерте), но обнаруживших возможность раскрыть свою индивидуальность в исследовательской деятельности.

Одним из важнейших результатов конференции стали положительные *рецензии* членов жюри на доклады участников, а также *рекомендации к их публикации* в сборнике научных работ студентов. К публикациям были рекомендованы 7 работ, причем две из них не были отмечены наградами, но члены жюри при определенных недочетах отметили их содержательную

сторону и рекомендовали доработать тексты до необходимого для публикаций уровня.

Организованный во время эксперимента интенсивный образовательный процесс, «погружение» в проблематику Проекта, интерактивные формы работы, развивающие аналитическое мышление, профессиональную коммуникативность, способствовали тому, что даже те участники, которые впервые соприкоснулись с исследовательской деятельностью, сумели сделать свои выступления на конференции более осмысленными, содержательными, убедительными.

В целом «внешние» и «внутренние» результаты конференции, которые были подтверждены в процессе анкетирования на контрольном этапе, свидетельствуют о том, что в ходе эксперимента значительно активизировалась познавательная деятельность, расширился музыкальный кругозор участников эксперимента. Этому способствовали:

- значительный объем новой музыкальной информации в виде прослушанных и проанализированных в процессе подготовки к конкурсным, концертным мероприятиям произведений, прочитанной в процессе подготовки к конференции литературы;
- интерактивные формы занятий, обсуждения, способствующие развитию аналитических навыков, умению сформулировать и донести свое суждение о музыке и исполнении;
- приобретенный исполнительский опыт участия в фестивальных мероприятиях.

Сравнительный анализ результатов анкетирования на констатирующем и контрольном этапах эксперимента

Для сравнения результатов констатирующего и контрольного этапов была разработана еще одна анкета (см. Приложение № 4). Итоговая анкета суммировала вопросы по направлениям анкет, предложенных участникам эксперимента на констатирующем этапе. Ответы на вопросы

демонстрировали, как повлияла реализация разработанной педагогической модели, опыт участия в Творческом проекте и сопутствующем ему образовательном процессе на участников экспериментальной группы.

Сравнительный анализ ответов позволил сделать выводы о том, что уровень мотивации студентов на будущую деятельность в качестве оперного исполнителя заметно вырос в двух группах (см. таблицу 13).

Таблица 13

Показатели уровня критерия мотивации к деятельности оперного исполнителя на контрольном этапе

Критерий мотивации к деятельности оперного исполнителя	ЭГ (%)	КГ (%)
Низкий уровень	0	7
Средний уровень	0	33
Высокий уровень	100	60

В контрольном анкетировании ответы на ключевой вопрос «планируете ли вы быть оперным исполнителем» повлияли на состав групп.

В группе ЭГ высокий уровень оказался у 100% участников. В группе КГ этот показатель также увеличился – 60%, низкий уровень ЭГ преодолела, в КГ осталось всего 7%. Это стало показателем того, что Проект выполнил свою задачу, сумел заинтересовать оперным исполнительством большее количество студентов-воклаистов.

В ранжировании ответов на вопрос «Какие качества вы считаете необходимыми для оперного исполнителя?» поменялся порядок приоритетов (таблица 14):

Таблица 14

Сравнительная таблица

Констатирующий этап	Контрольный этап
1 – хороший голос	1 – хороший голос
2 – внешние данные	2 – артистизм
3 – артистизм	3 – сценическая выдержка
4 – сценическая выдержка	4 – музыкальный кругозор
5 – стремление к постоянному самосовершенствованию	5 – стремление к постоянному самосовершенствованию
6 – музыкальный кругозор	6 – внешние данные

Эту же тенденцию выявили и ответы на вопрос «*Что помогает вам совершенствоваться как оперному исполнителю?*» (таблица 15):

Таблица 15

Сравнительная таблица

Констатирующий этап	Контрольный этап
1 – уроки вокала	1 – уроки вокала
2 – посещение мастер-классов	2 – участие в концертно-исполнительской практике
3 – посещение концертов вокалистов, оперных спектаклей	3 – посещение мастер-классов
4 – участие в концертно-исполнительской практике	4 – посещение концертов вокалистов, оперных спектаклей
5 – прослушивание вокальных и оперных произведений, записей различных исполнителей	5 – прослушивание вокальных и оперных произведений, записей различных исполнителей

Получив практический опыт, большинство участников оценили роль концертно-исполнительской практики и расширение музыкального кругозора в совершенствовании своего исполнительского мастерства.

Мероприятия Проекта, которые показали участникам наиболее интересными и полезными в совершенствовании их подготовки к будущей профессиональной деятельности, по системе ранжирования выстроились в следующем порядке (таблица 16):

Таблица 16

Ранжирование мероприятий Проекта

<i>Мероприятия Проекта</i>	<i>Всего ответов (%)</i>	<i>ЭГ (%)</i>	<i>КГ (%)</i>
Театрализованный гала-концерт « <i>Играем в оперу</i> »	100	93	7
Мастер-классы « <i>Методика освоения разных манер пения (bel canto, народная, эстрадная)</i> »	80	67	13
Все формы	80	67	13
Конкурс « <i>Три лика оперы</i> »	67	67	
Конференция « <i>Современная китайская</i> »	67	60	7

<i>опера: история, преемственность, актуальные тенденции»</i>			
---	--	--	--

Можно сказать, что практически все мероприятия Проекта вызвали ровное позитивное отношение участников. Особенное единогласное одобрение было высказано по поводу гала-концерта. В группе КГ наиболее высоко были оценены гала-концерт, конференция. При этом некоторые участники группы оценили и полезность всех остальных форм.

На констатирующем этапе активность практически во всех формах концертно-исполнительской практики проявили преимущественно участники из группы КГ. Опыт участия в таких формах, как конкурс и мастер-класс, которые непосредственно ориентированы на достижение более высоких результатов и совершенствование вокального мастерства, у участников КГ практически отсутствовал. На контрольном этапе все формы большинством участников из всех групп были отмечены как интересные и полезные.

Большие изменения произошли в осознании роли концертно-исполнительской практики.

На контрольном этапе 93% ЭГ участников выбрали в качестве мотивирующих все положительные варианты ответов на вопрос *«Что будет для вас мотивацией для дальнейшего участия в концертно-исполнительской деятельности»*. Лидировали из них: *«расширение репертуара»*, *«совершенствование исполнительского мастерства»*, *«преодоление сценического волнения»*, *«возможность творческой самореализации»*, *«это моя будущая профессия»*, *«Возможность общения с публикой»*. Только 7% отметили в качестве мотивации *«получение высокой оценки»*. Это говорит о значительной активизации интереса и осознании большого значения концертно-исполнительской практики в совершенствовании подготовки к будущей исполнительской деятельности. Процент в КГ составил – 73%.

Изменились ответы и по поводу желания студентов участвовать в концертно-исполнительской деятельности: в ЭГ 80% человек хотели бы

участвовать постоянно, 20% – 3–4 раза в год. Результаты КГ – 47% участвовать постоянно, 33% – 3–4 раза в год, 13% – раз в полгода. Только 7% ответил *«мне достаточно выступлений на зачетах и академических экзаменах»*.

По сравнению с констатирующим этапом число студентов, желающих более активно участвовать в публичных выступлениях, выросло за счет участников из групп КГ.

В структуре эксперимента организация познавательной деятельности занимала большую роль. На констатирующем этапе эксперимента в целом достаточно высокий уровень познавательной активности был характерен для группы ЭГ (посещали концерты вокальной музыки, оперный театр, регулярно слушали вокальную и оперную музыку в записи, после прослушивания произведений стремились получить дополнительную информацию о них).

Совсем небольшой интерес к самостоятельной познавательной деятельности в этих формах присутствовал и в группе КГ. Однако у участников этой группы это происходило редко или по заданию педагога, что говорило о недостаточном уровне осознанной познавательной деятельности. Об отсутствии сформированного осознанного стремления к самостоятельной познавательной деятельности на констатирующем этапе свидетельствовали результаты анкетирования в КГ.

На контрольном этапе, отвечая на вопрос *«Какую роль в вашем совершенствовании, как исполнителя, сыграла познавательная деятельность во время Фестиваля (активное посещение концертов, оперных спектаклей, просмотр и прослушивание записей, их обсуждение)»*, подавляющее большинство участников эксперимента отметили, что активизация познавательной (в том числе самостоятельной) деятельности сыграла большую роль в их развитии. Более 90% участников сообщили о том, что у них расширился кругозор, они стали лучше понимать вокальное искусство, а знакомство с исполнителями мирового уровня стало ориентиром

для их стремлений, обозначило критерии роста. Почти все участники признали, что активизация познавательной деятельности стала стимулом для развития их интереса к оперному исполнительству. Участники из КГ стали больше ходить на концерты, в оперный театр, самостоятельно смотреть и слушать видео- и аудиозаписи вокальных концертов и оперных спектаклей. Только 13% из КГ выбрали ответ *«расширился кругозор, но на мое исполнительское мастерство это мало повлияло»*. 7% в качестве ответа по поводу этого интенсивного познавательного процесса выбрал вариант *«слишком много, для меня это было утомительно»*.

Исполнительский анализ – сложный вид работы для вокалистов. Не случайно на констатирующем этапе даже 50% участников ЭГ ответили, что не умеют делать исполнительский анализ в письменной и устной форме, но хотели бы научиться. В группе КГ на вопрос *«После прослушивания произведений читаете ли вы соответствующие материалы по теме?»*, а также вопросы по поводу исполнительского анализа в письменной и устной форме, чтения дополнительной литературы о композиторе, произведении, стиле произведения, его исполнительских интерпретациях утвердительный ответ не выбрал ни один участник группы.

На формирующем этапе вопросам анализа уделялось очень большое внимание. Элементы анализа осваивались и на индивидуальных занятиях, и в процессе подготовки к конференции, а также присутствовали в многочисленных обсуждениях звучащих произведений после посещения концертов, оперных спектаклей, прослушивания видео- и аудиозаписей, а также выступлений участников в мероприятиях фестиваля.

На контрольном этапе, анализируя ответы на вопрос о том, насколько усиление общетеоретической подготовки участников, развитие аналитических навыков способствовало совершенствованию их как оперных исполнителей, мы увидели, что только 13% из КГ ответили *«не ощутил прямой связи»*, 7% (группа ГК) признался *«мне это дается с трудом»*. У остальных участников был отмечен явный рост умений и навыков в

музыкально-теоретических знаниях и анализе музыкальных произведений. Сами участники ЭГ отметили, что исполнительский анализ «помогает более глубоко понять произведение», «делает исполнение более осознанным». Результаты отражены в таблице 17.

Таблица 17

Результативная таблица

		ЭГ (%)	КГ (%)
Какую роль в вашем совершенствовании, как исполнителя сыграла познавательная деятельность во время Творческого проекта – Фестиваля (посещение концертов, оперных спектаклей, просмотр и прослушивание записей и др.)?	1. Расширился мой кругозор	80	20
	2. Я стал лучше понимать вокальное искусство	73	20
	3. Я стал понимать, к чему стремиться	80	7
	4. Я заинтересовался оперным исполнительством	93	7
	5. Теперь постоянно хожу на концерты и в театр, самостоятельно смотрю и слушаю записи	80	7
	6. Расширился кругозор, но на мое исполнительское мастерство это мало повлияло		7
	7. Слишком много информации. Для меня это было утомительно		7
Какую роль в исполнительском совершенствовании играет умение делать исполнительский анализ вокального произведения?	1. Помогает более глубоко понять произведение	80	7
	2. Делает исполнение более осознанным	73	7
	3. Помогает донести понимание произведения до коллег, слушателей	63	7
	4. Не ощутил прямой связи		13
	5. Мне это дается с трудом		7
Продолжаете ли вы в процессе подготовки вокального произведения, изучать дополнительную литературу о композиторе, стиле произведения, его исполнительских интерпретациях?	1. Делал это всегда	33	13
	2. Да, стал это делать постоянно	80	33
	3. Периодически		60
	4. Мне это не интересно		7
Хотелось бы вам продолжить участвовать в конференциях с сообщениями, докладами по истории оперного искусства, оперному исполнительству?	Да, меня это заинтересовало	93	40
	Иногда	63	20
	Мне это неинтересно		20

Опрос показал, что сформированные в процессе эксперимента привычки самостоятельной работы нашли продолжение в дальнейшей деятельности участников за пределами эксперимента. Большинство продолжают в процессе подготовки вокального произведения к исполнению изучать дополнительную литературу о композиторе, произведении, стиле произведения, его исполнительских интерпретациях. Часть ответов совпала с ответами на этот вопрос на констатирующем этапе. Те же 33% человек, которые на констатирующем этапе отвечали *«да, обязательно»*, ответили *«делал это всегда»*. Практически присоединились к ним участники ответом *«да, стал это делать постоянно»*. Только 60% выбрали ответ *«периодически»* и один – *«мне это не интересно»*.

Участие в конференции в рамках Фестиваля было для многих участников новой формой работы. В ответ на вопрос, насколько этот опыт был полезен и хотели бы они продолжить эту работу, 40% КГ ответили *«да, меня это заинтересовало»*, 20% – *«иногда»* и 20% – *«мне это не интересно»*.

На констатирующем этапе ответы на вопросы по поводу отношения участников к разным манерам пения, владения ими и желания расширить свои исполнительские возможности в оперном исполнительстве, овладев разными манерами пения, показали, что в группе ЭГ наблюдался явный перевес в сторону *bel canto* и народной манер пения. В целом в этой группе отмечалась тенденция к консервативным взглядам на пение. В группе КГ часть участников отметили, что владеют разными манерами пения. Правда, результаты контрольного задания №2 (прослушивание) продемонстрировали, что уровень этого владения очень низок.

После педагогического эксперимента мы задали участникам вопрос *«Удалось ли вам в процессе участия в Фестивале усовершенствовать свои исполнительские навыки в какой-то одной или нескольких манерах пения (отметьте в списке одну или несколько)?»*. В ЭГ стиль *bel canto* усовершенствовали 73%, народный – 53%, и 80% написали, что им удалось

усовершенствовать свои исполнительские навыки в эстрадной манере пения. В КГ – соответственно 33%, 47%, 47%.

Следующие два вопроса призваны были дополнить полученную информацию по этой теме. Так, по мнению участников, в освоении разных манер пения им помогли конкурс, гала-концерт и мастер-классы. Лидирование именно мастер-классов и конкурса – предсказуемый результат, так как их условия побуждали к решению этой проблемы.

Для оценки эффективности Творческого проекта – Фестиваля в целом мы намеренно предложили участникам широкий спектр возможных ответов (таблица 18).

Таблица 18

Роль проекта в исполнительском совершенствовании студентов-вокалистов

<p>Как вы оцениваете роль Творческого проекта – Фестиваля в проведении педагогического эксперимента в вашем совершенствовании как исполнителя?</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Проект дал понять, что совершенствование – это комплексный процесс развития исполнителя 2. Проект помог понять, что главное в совершенствовании – это практический опыт выступлений 3. Проект дал возможность познакомиться с современным оперным искусством и понять, в каком направлении нужно совершенствоваться, чтобы стать оперным исполнителем 4. Насыщенная программа Проекта показала, что профессиональное обучение и совершенствование – это большой труд 5. Я понял, с каким напряжением нужно развиваться, чтобы достичь успехов, но для меня этот процесс был очень сложным 6. Проект помог мне открыть в себе неожиданные возможности и обнаружить смежные профессиональные сферы, в которых мне в перспективе будет интересно развиваться 6. Программа насыщенная и полезная, но я понял, что это мне не нужно
--	---

Все участники (100%) ЭГ выбрали ответ «Насыщенная программа Творческого проекта – Фестиваля показала, что профессиональное обучение и совершенствование – это большой труд». Большинство участников (93%) оценили многогранное влияние эксперимента. Только для 7% участников эксперимента оказался актуальным ответ «Программа насыщенная

и полезная, но я понял, что это мне не нужно». В КГ – 80% и 20% соответственно.

По окончании эксперимента все участники заполнили личные карточки, в которых были отражены их деятельность и личная результативность. Здесь же педагог-руководитель эксперимента писал отзыв на работу участника ЭГ в сопутствующей познавательной деятельности (участие в посещениях концертов, оперных спектаклей, просмотре/прослушивании записей, посещение мероприятий в качестве слушателя и участие в интерактивных занятиях, связанных с обсуждением, ведение дневника) и на участие члена КГ в эксперименте. Принципиально важно, что отзыв руководителя представлял собой развернутый, аргументированный письменный анализ проделанной работы и достигнутых результатов. Это демонстрировало динамику совершенствования участника в процессе эксперимента и указывало направления его дальнейшего развития.

Таким образом, опытно-экспериментальное исследование выявило эффективность разработанной педагогической модели (см. табл. 19, диагр.1).

Таблица 19

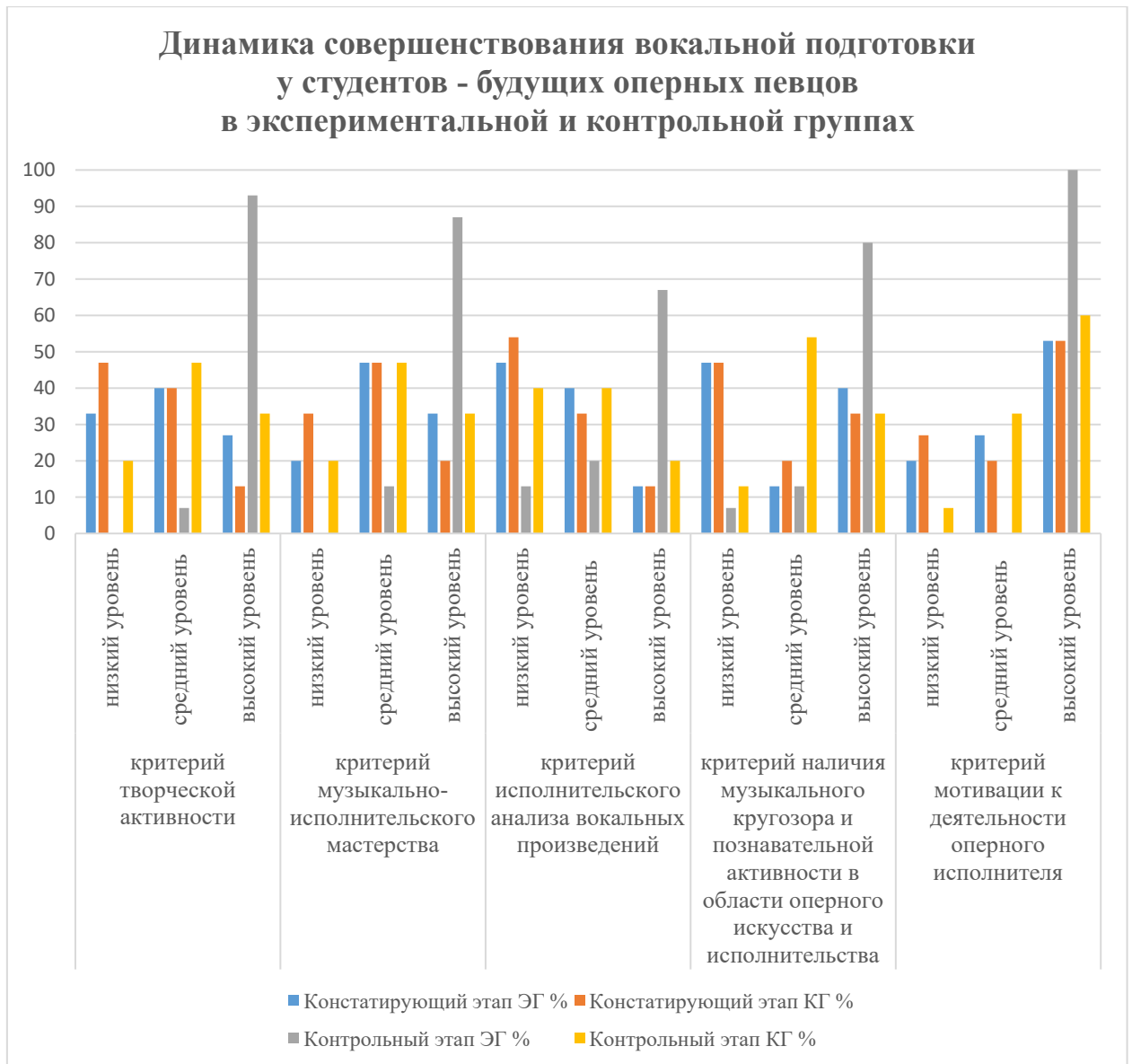
Сравнительный анализ оценки вокальной подготовки у студентов – будущих оперных певцов в экспериментальной (ЭГ) и контрольной (КГ) группах (%)

Критерии	Показатель уровней	Констатирующий этап		Контрольный этап	
		ЭГ	КГ	ЭГ	КГ
		%	%	%	%
<i>Творческой активности</i>	низкий	33	47	0	20
	средний	40	40	7	47
	высокий	27	13	93	33
<i>Музыкально-исполнительского мастерства</i>	низкий	20	33	0	20
	средний	47	47	13	47
	высокий	33	20	87	33
<i>Исполнительского анализа вокальных произведений</i>	низкий	47	54	13	40
	средний	40	33	20	40
	высокий	13	13	67	20
<i>Наличия музыкального кругозора</i>	низкий	47	47	7	13

<i>и познавательной активности в области оперного искусства и исполнительства</i>	средний	13	20	13	54
	высокий	40	33	80	33
<i>Мотивации к деятельности оперного исполнителя</i>	низкий	20	27	0	7
	средний	27	20	0	33
	высокий	53	53	100	60

*ЭГ – экспериментальная группа; КГ – контрольная группа

Диаграмма 1



Таким образом, анализ полученных результатов опытно-экспериментальной работы подтвердил целесообразность применения рассмотренных форм активного и интерактивного обучения, специальных и

интерактивных методов обучения и эффективность педагогической модели совершенствования вокальной подготовки средствами творческого проекта.

Выводы по главе 2

1. Разработка педагогической модели совершенствования вокальной подготовки будущих оперных певцов средствами творческого проекта в профессиональном музыкальном образовании Китая базируется на комплексе воспитательных, образовательных и развивающих задач, реализующих методологические подходы: компетентностный, деятельностный, практико-ориентированный.

Структура педагогической модели включает: цель, задачи, этапы, содержание; принципы, формы и методы обучения; компоненты вокальной подготовки оперного певца; критерии, показатели и уровни диагностики; компетенции, результат.

Выполнение поставленной цели в педагогической модели заключается в достижении студентами – будущими оперными певцами вокальной подготовки высокого уровня и успешной реализации учебной (концертно-исполнительской) практики.

Особенность содержания и методики совершенствования вокальной подготовки студентов раскрывается в условиях организации и проведения Творческого проекта – Фестиваля «Мир оперы». Для понимания влияния содержания мероприятий проекта на процесс совершенствования вокальной подготовки будущих оперных певцов, установлены следующие этапы: адаптационный, творческо-развивающий, самореализации.

В модели представлены формы активного и интерактивного обучения; дидактические, специальные и интерактивные методы обучения, применение

которых способствует не только приобретению профессиональных умений и навыков, но и развитию музыкального кругозора, общей эрудиции обучающихся.

Учитывая то, что результаты педагогического эксперимента включают не только специальные знания, умения и навыки, но и компетенции – исполнительские, общекультурные, междисциплинарные, коммуникативные, были выделены показатели, главным из которых на наш взгляд стал изменившийся уровень мотивации к оперному исполнительству.

2. Разработан Творческий проект – Фестиваль «Мир оперы», являющийся интегративной формой учебной (концертно-исполнительской) практики. Проект содержит четыре мероприятия: конкурс «Три лика оперы», театрализованный гала-концерт «Играем в оперу», конференция «Современная китайская опера: история, преемственность, актуальные тенденции», мастер-классы по теме «Методика освоения разных манер пения (bel canto, народная, эстрадная)». Все мероприятия были направлены на совершенствование подготовки студентов-вокалистов как будущих оперных певцов.

Определены цели, задачи мероприятий проектов; тематика мастер-классов и докладов на конференции, сообщений; составлен репертуарный список; разработан регламент мероприятий и критерии оценки.

3. Педагогический эксперимент позволил выявить на констатирующем этапе с помощью анкетирования, контрольных заданий те проблемы подготовки оперных исполнителей, которые были отмечены в теоретической части исследования. Помимо обнаруженного у участников эксперимента разного уровня вокальной подготовки и знакомства с разными манерами пения, были констатированы: недостаточная активность участия студентов в учебной (концертно-исполнительской) практике; низкий уровень информированности о развитии современном оперного искусства; слабая познавательная активность; недостаточно развитые самостоятельность мышления, способности к самоанализу; недостаточный уровень владения

навыками исполнительского анализа. Со всеми этими проблемами тесно связан и пониженный интерес, часто отсутствие мотивации к оперному исполнительству.

В рамках эксперимента был организован (на формирующем этапе) интенсивный образовательный процесс для участников ЭГ, основанный на погружении в проблематику оперного исполнительства, и сопровождавший подготовку и участие в мероприятиях Творческого проекта – Фестиваля (мастер-классы, конкурс, театрализованный гала-концерт, конференция) с последующей рефлексией в форме интерактивных обсуждений по поводу исполнительских результатов и познавательных мероприятий.

Сравнительный анализ уровня подготовленности и мотивации к оперному исполнительству на констатирующем и контрольном этапе обучения, показал, что предложенная практико-ориентированная инновационная педагогическая модель обучения в рамках эксперимента позволила значительно повысить уровень комплексного профессионального развития участников, расширить спектр их исполнительских умений и навыков, творческих способностей, кругозора в сфере современного оперного исполнительства, повысить мотивацию к дальнейшему совершенствованию и реализации в качестве оперных исполнителей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Теоретический анализ проблемы вокальной подготовки в философских, культурологических, педагогических, психологических, музыкально-педагогических, искусствоведческих исследованиях позволил определить актуальные направления и новые методологические подходы в вокальном развитии студентов, способствующие повышению качества профессионального музыкального образования и уровня вокальной подготовки обучающихся в Китае в целом.

Обращение к опере и оперному исполнительству приобретают все большую популярность в мире. Во всех странах развитие жанра оперы являлось основной предпосылкой появления вокального образования.

Современная китайская опера формировалась в процессе взаимодействия в XX веке особенностей традиционной китайской драмы и европейских оперных традиций. Под воздействием в первую очередь европейского, русско-советского образования складывалась система подготовки оперных исполнителей. Возникшая китайская вокальная школа на рубеже XX–XXI веков продемонстрировала существенные достижения.

Однако в настоящее время возникли противоречия между устоявшимися традициями китайской вокальной педагогики и новыми тенденциями в развитии оперного искусства Китая, требующими обновления системы подготовки кадров оперных исполнителей.

В диссертации впервые сделана попытка рассмотреть проблему совершенствования подготовки оперных исполнителей в историческом аспекте и в контексте современных тенденций развития оперного искусства в Китае. Одна из них – применение различных манер пения в полижанровой современной китайской опере – осознана как актуальная задача

формирования универсальных вокальных навыков у будущих оперных певцов.

Анализ современных проблем вокального образования в Китае, негативные последствия которых приводят к оттоку талантливых оперных исполнителей и композиторов из страны, позволил определить актуальные векторы совершенствования подготовки оперных исполнителей.

Как показано в диссертации, преодоление указанных противоречий находится в исторической, теоретической и, самое главное, практической плоскостях решения проблем. С исторической точки зрения необходимо было «собрать» картину развития жанра оперы в Китае, чтобы понять закономерности, которые привели к полифоничной многожанровости современной оперной культуры, диапазон которой охватывает жанры от Пекинской оперы до современного мюзикла.

С теоретико-методологических позиций категория «совершенствование» применительно к подготовке оперных исполнителей была осмыслена как неотъемлемая часть их профессиональной компетентности.

Был сделан вывод о важности усиления роли учебной (концертно-исполнительской) практики, возможности которой позволяют обеспечивать разностороннюю подготовку будущих оперных исполнителей.

На основе анализа целей, задач и развивающего потенциала учебной (концертно-исполнительской) практики впервые была доказана эффективность применения деятельностного подхода, который с помощью инновационных, интерактивных форм обучения результативно помогает развивать в современных исполнителях такие актуальные компетенции, как профессиональная мобильность, гибкость, инициативность. В результате применения этих методов достигается и повышение уровня мотивации к самореализации в качестве оперных исполнителей.

Разработанная педагогическая модель совершенствования вокальной подготовки будущих оперных певцов средствами творческого проекта

базируется на комплексе воспитательных, образовательных и развивающих задач и реализует компетентностный, деятельностный, практико-ориентированный методологические подходы. Инновационный Творческий проект – Фестиваль «Мир оперы», инициированный автором работы, был реализован в интегративной, многофункциональной форме учебной (концертно-исполнительской) практики и апробирован в педагогическом эксперименте как содержательный компонент разработанной модели.

Результаты опытно-экспериментального исследования подтвердили эффективность педагогических условий и используемых дидактических, специальных, интерактивных методов, направленных на развитие комплекса певческих, музыкально-творческих, интеллектуальных, эмоционально-волевых и артистических ресурсов будущих оперных исполнителей, а также активизацию мотивационно-ценностных, познавательных, креативных, рефлексивных свойств личности, способствующих развитию стремления к совершенствованию, как перманентному состоянию современного исполнителя. Таким образом, в диссертации подтверждена выдвинутая гипотеза.

Практическая часть работы показала, что учебная (концертно-исполнительская) практика во всем разнообразии форм (конкурс, концерт, мастер-классы, конференция) и тематического содержания, связанного с жанром оперы и оперным исполнительством, в рамках которой используются инновационные развивающие формы, методы и средства обучения, способствует целенаправленному универсальному развитию вокально-исполнительского потенциала студентов-вокалистов. Используемые в модели разнообразные формы учебной (концертно-исполнительской) практики (конкурс, концерт, мастер-классы, конференция) способствовали раскрытию индивидуальности участников, эффективному формированию профессиональных компетенций для деятельности в сфере современной оперной культуры. Позитивные внешние и внутренние результаты участия

в мероприятиях эксперимента значительно повысили мотивацию участников к оперному исполнительству.

Полученные результаты исследования могут быть полезны при изучении других методологических и практических проблем подготовки оперных исполнителей в вузе, в частности, в разработке лично ориентированного подхода к проблеме совершенствования вокальной подготовки будущих оперных исполнителей в Китае. Перспективы исследования могут быть также связаны с целенаправленным введением в учебный процесс современных форм и методов обучения при подготовке студентов-вокалистов в музыкальных и музыкально-педагогических вузах Китая.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдуллин, Э. Б. Основы исследовательской деятельности педагога-музыканта: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению «Педагогическое образование» / Э. Б. Абдуллин. – Санкт-Петербург [и др.]: Лань: Планета музыки, 2014. – 363, [1] с.
2. Аврамкова, И. С., Ануфриева, Н. И. Новые образовательные технологии и их перспективы в музыкальной педагогике / И. С. Аврамкова, Н. И. Ануфриева // Ученые записки Российского государственного социального университета. – 2018. – Т. 17. – № 2 (147). – С. 103-112.
3. Андгуладзе, Н. Homo cantor: Очерки вокального искусства / Нодар Андгуладзе. – Москва: Аграф, 2003. – 239 с.
4. Анисимова, П. А. Музыкальная культура Шанхая первой половины XX в.: основные направления и тенденции развития: выпускная квалификационная работа по направлению 033000 Культурология ... / Полина Андреевна Анисимова; [Место защиты: Санкт-Петербургский гос. университет, науч. рук. Кравцова Марина Евгеньевна]. – Санкт-Петербург, 2017. – 77 с.
5. Арташкина, Т. А. Имидж страны и его конструирование (на примере Китая) / Т. А. Арташкина, Ху Яньли // Профессиональное образование в современном мире: научно-практический рецензируемый журнал. – 2016. – Т. 6. – № 3. – С. 510–528.
6. Асафьев, Б. В. Об опере: избранные статьи / Б. Асафьев. – Ленинград: Музыка. Ленингр. отделение, 1976. – 336 с.
7. Аспелунд, Д. Л. Развитие певца и его голоса / Д. Л. Аспелунд ; под ред. М. Львова. – Москва ; Ленинград : Музгиз, 1952. – 192 с. ил., нот. ил.
8. Афанасьева, И. В. Художественный конкурс как средство актуализации процесса становления субъекта культуры: автореф. дис. ...канд. культурологии ... / Ирина Владимировна Афанасьева; [Место защиты:

Кемеровский гос. университет культуры и искусств]. – Кемерово, 2011. – 19 с.

9. Багадуров, В. А. Очерки по истории вокальной методологии : в 3 ч. / В. А. Багадуров. – Москва : Госиздат, 1929–1937. – Ч. 2 : Немецкая школа, новая итальянская школа, новая французская школа, послесловие / В. А. Багадуров. – 1932. – 320 с. : ил.

10. 7. Баева, А. А. Опера / А. А. Баева // История современной отечественной музыки: учеб. пособие. Вып. 3: 1960–1990 / под ред. М. Е. Тараканова, Е. Б. Долинской. – Москва: Музыка, 2001. – С. 186–256.

11. Баева Ю. В. Метод проекта как современная педагогическая технология / Ю. В. Баева // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2012. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metod-proekta-kak-sovremennaya-pedagogicheskaya-tehnologiya> (дата обращения: 05.03.2023).

12. Бао Нуань. О некоторых проблемах и тенденциях развития профессионального вокального образования в Китае / Бао Нуань ; науч. рук. Е. Н. Яковлева. – Текст : электронный // Музыкальное искусство и образование в современном социокультурном пространстве – 2021 : сб. материалов IV Международной научно-практической конференции (Белгород, 26–27 окт. 2021 г.): в 3 т. – Белгород : БГИИК, 2022. – Т. 2 / отв. ред. : О. Н. Хмельницкая, Т. И. Карачарова, Н. В. Васильева. – С. 82–87. – URL: https://drive.google.com/drive/folders/132-uLOf_yZBFu4mLYHrPWdbtUcQEek5j (дата обращения: 17.01.2022).

13. Бао Нуань. Педагогический потенциал итальянской и русской вокальных школ в контексте совершенствования профессиональной подготовки студентов в институтах музыки Китая / Бао Нуань; [Место защиты: Российский государственный университет им. А. И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2022. – 256 с.

14. Бахтин, А. А. Синтез искусств как основа мюзикла для взрослых и детей: дисс ... канд. иск. ... / Андрей Александрович Бахтин; [Место защиты:

Российская академия театрального искусства]. – Москва, 2006. – 143 с.

15. Березовчук, Л. Опера как синтетический жанр: (предварительные заметки о психологических предпосылках принципа дополнительности и его роли в музыкальном театре) / Л. Березовчук // Музыкальный театр: сб. науч. трудов / ред.-сост. А. Л. Порфирьева. – Санкт-Петербург: РИИИ, 1991. – С. 36–92. – (Проблемы музыкознания. Вып. 6).

16. Бердяев, Н. А. Русская идея / Н. А. Бердяев // О России и русской философской культуре : философы рус. послеокт. зарубежья. – М. : Наука, 1990. – С. 42-271.

17. Библер, В. С. Мышление как творчество : (введение в логику мысленного диалога) / В. С. Библер. – Москва : Политиздат, 1975. – 398, [1] с.

18. Боброва, М. С. Отечественный мюзикл и рок-опера в контексте жанровых взаимодействий в музыке второй половины XX века – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. иск. ... / Марина Салаватовна Боброва; [Место защиты: Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2011. – 22 с.

19. Бобряшова, О. Б. Мастер класс и творческая мастерская как педагогические технологии активного обучения будущих дизайнеров / О. Б. Бобряшова // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2011. – № 11. – С. 169–175.

20. Борисов, Б. Б. Китайский джаз: современные проблемы изучения / Б. Б. Борисов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2017. – № 3. – С. 63–66.

21. Брейтбург, В. В. Жанр эстрадного мюзикла и его преломление в творчестве Кима Брейтбурга: драматургия, режиссура, постановочные процессы : автореф. дис. ... канд. иск. ... / Валерия Вячеславовна Брейтбург; [Место защиты: Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова]. – Саратов, 2018. – 28 с.

22. Будаева, Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: автореф. дис. ... канд. иск. ... / Туяна Баторовна Будаева;

[Место защиты: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского]. – Москва, 2011. – 28 с.

23. Бурдюжа, Е. А. Концертная деятельность как средство самореализации студентов вуза культуры и искусств : автореф. дис. ... канд. пед. наук ... / Елена Анатольевна Бурдюжа; [Место защиты: Уральский гос. пед. университет]. – Екатеринбург, 2008. – 23 с.

24. Вайнштейн, Л. И. Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство: Воспоминания ученика / Л. И. Вайнштейн. – Киев: [б. и.], 1924. – 47 с.

25. Ван Минсюнь. Китайский мюзикл на рубеже веков: в поисках самобытности / Ван Минсюнь // Актуальные тенденции развития современной белорусской культуры: материалы науч. конф. (Минск, 23–24 ноября 2011 г.) / Белорусский гос. университет культуры и искусств. – Минск, 2014. – С. 98–102.

26. Ван Минсюнь. Развитие мюзикла в музыкально-театральном искусстве Китая XX – начала XXI века : автореф. дис. ... канд. иск. ... / Ван Минсюнь; [Место защиты: Белорусский гос. университет культуры и искусств]. – Минск, 2015. – 24 с.

27. Ван Цюн. Национально-культурные типы вокально-исполнительского искусства (на материале сравнения пекинской музыкальной драмы и европейской оперы) / Ван Цюн // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 51. – С. 28–31.

28. Ван Цюн. Национально-культурные традиции в вокально-сценическом искусстве: на примере пекинской музыкальной драмы и русского оперного театра : автореф. дис. ... канд. иск. ... / Ван Цюн; [Место защиты: Российский гос. пед. университет им. А. И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2008. – 23 с.

29. Ван Шижан. Романсы и песни Хуан Цзыя в контексте исполнительской практики / Ван Шижан // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 2. – Ч. 1. – С. 714.

30. Васильев, Н. И. Вокально-сценическая подготовка певца в театральном

вузе : методическое пособие / Н. И. Васильев. – Москва : ГИТИС, 2007. – 50 с. : нот.

31. Виноградов, В. С. Музыка в Китайской Народной республике / В. С. Виноградов. – Москва : Советский композитор, 1959. – 86 с.

32. Вопрос 60. Американский прагматизм. Новаторство философии Джона Дьюи // Философия: (конспект лекций) / авт.-сост. А. В. Якушев. – Москва : Приор-издат, 2004. – С. 114–116.

33. Выготский, Л. С. Педагогическая психология / Л. С. Выготский. – Москва : АСТ [и др.], 2005. – 670, [1] с. : табл.

34. Гаврильчук, Л. А. Базовый курс итальянского языка для оперных певцов: [учеб. пособие для студентов муз. вузов] / Л. А. Гаврильчук. – Ростов-на-Дону: Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, 2016. – 281 с.

35. Гальперин, П. Я. Введение в психологию : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по гуманитарным специальностям / П. Я. Гальперин. – 5-е изд. – Москва : Университет : Моск. психол.-соц. ин-т, 2005 (Киров : ОАО Дом печати – Вятка). – 327, [3] с.

36. Гинецинский, В. И. Основы теоретической педагогики: учеб. пособие / В. И. Гинецинский. – Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1992. – 154 с.

37. Давыдов, В. В. Лекции по общей психологии : [учеб. пособие для студентов вузов] / В. В. Давыдов. – Москва : Academia, 2005. – 170, [2] с. : ил.

38. Далецкий, О. В. Обучение певца-любителя: учеб. пособие / О. В. Далецкий; Московский гос. институт культуры. – Москва: МГИК, 1990. – 74, [1] с.

39. Дейша-Сионицкая, М. А. Пение в ощущениях: с приложением 12 нотных примеров и 17 рисунков / М. Дейша-Сионицкая. – Москва: Гос. издательство. Музыкальный сектор, 1926 [1927]. – 29, [2] с.

40. День Кайюань. Особенности национальной стилистики в камерно-вокальной музыке китайских композиторов / День Кайюань // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2015. – Вип.

44. – С. 58–70.
41. Джурицкий, А. Н. Высшее образование в современном мире: тренды и проблемы: монографические исследования: педагогика / А. Н. Джурицкий. – Москва: Прометей, 2017. – 184 с.
42. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – Москва: Музыка, 2012. – 366 с.
43. Ду Сывэй. Влияние европейских традиций на развитие вокальной школы в Китае / Ду Сывэй // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 2. – С. 232–234.
44. Ду Сывэй. Формирование певческих умений у вокалистов в высших учебных заведениях КНР : автореф. дис. ... канд. пед. наук ... / Ду Сывэй; [Место защиты: Московский гос. университет культуры и искусств]. – Москва, 2008. – 24 с.
45. Дьюи Дж. Школа будущего / Дьюи Дж. – М. : Госиздат, 1922. – 179 с.
46. Ефимова, Т. А. Проектная деятельность как интегративный метод обучения / Т. А. Ефимова // Молодой ученый. – 2018. – № 46 (232). – С. 285–288. – URL: <https://moluch.ru/archive/232/53868/> (дата обращения : 06.05.2023)
47. Жарков, А. Д. Социально-культурные основы эстрадного искусства: история, теория, технология: учеб. пособие для вузов культуры и искусств. Ч. 1 / А. Д. Жарков. – Москва: Московский гос. университет культуры и искусств, 2003. – 187 с.
48. Жуань Юнчэнь. Пекинская опера как синтетическое сценическое действие: автореф. дис. ... канд. иск. ... / Жуань Юнчэнь; [Место защиты: Российский университет театрального искусства (ГИТИС)]. – Москва, 2013. – 27 с.
49. 35. Заседателев, Ф. Ф. Научные основы постановки голоса / Ф. Ф. Заседателев. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Гос. издательство. Музыкальный сектор, 1929. – 96 с.
50. Зданович, А. П. Некоторые вопросы вокальной методики / А. П. Зданович. – Москва: Музыка, 1965. – 147 с.
51. Ивакина, В. А. Организация концертно–исполнительской практики

студентов музыкального колледжа : диссертация ... магистра / Виктория Алексеевна Ивакина; [Место защиты: Уральский гос. пед. университет, науч. рук. Н. Ю. Перевышина]. – Екатеринбург, 2017. – 77 с.

52. Интерактивные методы, формы и средства обучения: (методические рекомендации) [Электронный ресурс] // Ростовский институт (филиал) федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Всероссийский государственный университет юстиции (РПА Минюста России)» в г. Ростове-на-Дону. – Ростов-на-Дону, 2013. – 49 с. – URL: https://rostov.rpa-mu.ru/Media/rostov/Svedenia_ob_OO/Obrazovanie/metodicheskie_rekomendacii/interaktiv.pdf (дата обращения: 22.07.2021). – Режим доступа: открытый.

53. История педагогики и образования : От зарождения воспитания в первобытном обществе до конца XX в.: учеб. пособие для пед. учеб. заведений / под ред. А. И. Пискунова. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва: Творческий центр Сфера, 2001. – 509, [1] с.

54. Кириллина, Л. В. Драма – опера – роман / Л. Кириллина // Музыкальная академия. – 1997. – № 3. – С. 3–15.

55. Клабукова А. В. Пути формирования исполнительского мастерства вокалистов в вузах культуры на основе деятельностного подхода / А. В. Клабукова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 3. – С. 182–193.

56. Клюев, А. С. Музыка. Философия. Синергетика : Сб. / А.С. Клюев. – СПб.: Астерион, 2012 – 200 с.

57. Косовцов, Н. Е. Педагогические традиции и методики русской классической вокальной школы XVIII – XIX вв.: автореф. дис. ... канд. пед. наук ... / Николай Евгеньевич Косовцов; [Место защиты: Институт стратегии развития образования РАО]. – Москва, 2018. – 38 с.

58. Краевский, В. В. Методология педагогического исследования: учеб. пособие для курсов повышения квалификации научно-педагогических кадров / В. В. Краевский. – Самара: Издательство СамГПИ, 1994. – 165 с.

59. Краевский, В. В. Общие основы педагогики : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности 033400 - Педагогика / В.В. Краевский. – 2-е изд., испр. – М. : Академия, 2005 (ГУП Саратов. полигр. комб.). – 254, [1] с. : ил.; 22 см.
60. Крылова, А. В. Современный музыкальный театр в многообразии жанровых решений / А. В. Крылова // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 4. – С. 84–89.
61. Кудрявцева, В. В. Формирование музыкальной культуры бакалавров вокального искусства в гуманитарном университете: диссертация ... канд. пед. наук ... / Виктория Викторовна Кудрявцева; [Место защиты: Московский гос. гуманитарный университет им. М. А. Шолохова]. – Москва, 2013. – 150 с.
62. Ламперти, Ф. Искусство пения (L'arte del canto) по классическим преданиям: технические правила и советы ученикам и артистам: [учеб. пособие] / Ф. Ламперти. – [2-е изд., испр.]. – Санкт-Петербург [и др.]: Лань [и др.], 2009. – 192 с.
63. Лаури-Вольпи, Д. Вокальные параллели / Джакомо Лаури-Вольпи; пер. с итал. Ю. Н. Ильина. – Ленинград: Музыка, 1972. – 303 с.
64. Леонтьев, А. А. Алексей Николаевич Леонтьев. Деятельность, сознание, личность / А. А. Леонтьев, Д. А. Леонтьев, Е. Е. Соколова. – Москва : Смысл, 2005 (ППП Тип. Наука). – 431 с. : ил., портр.;
65. Лернер, И. Я. Дидактические основы методов обучения / И. Я. Лернер. – М. : Педагогика, 1981. – 185 с.
66. 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. 215–224.
67. Лосев, А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – Киев: Collegium: Киевская акад. евробизнеса, 1994. – 285 с.
68. Ло Чжихуэй. Концертная жизнь современного Китая: диссертация ...

канд. иск. ... / Ло Чжихуэй; [Место защиты: Российский гос. пед. университет им. А. И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2016. – 213 с.

69. Лю Лянь. Китайская современная опера в контексте влияния европейских традиций / Лю Лянь // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2013. – № 3. – С. 25–33.

70. Лю Цин. Музыкально-педагогическое образование Китая в период 1949–1956 годов / Лю Цин // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 82. – Ч. 2. – С. 100–102.

71. Лю Цин. Оперная культура современного Китая: проблема подготовки исполнительских кадров : автореф. дис. ... канд. пед. наук ... / Лю Цинь; [Место защиты: Российский гос. пед. университет им. А. И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2010. – 23 с.

72. Люй Цзяин. Техника пения в вокальных традициях китайской музыкальной культуры / Люй Цзяин // Манускрипт. – 2019. – Т. 12. – Вып. 11. – С. 278–282.

73. Майковская, Л. С. Модель формирования профессиональной готовности учителя музыки к конструктивно-проектировочной деятельности / Л. С. Майковская, Ю. Н. Мавродина // Искусство и образование – №3 (113), 2018. – С. 95-104.

74. Массовая культура: учеб. пособие / К. З. Акопян, А. В. Захаров, С. Я. Кагарлицкая и др. – Москва: Альфа-М; Инфра-М, 2004. – 304 с.

75. Медушевский, В. В. Духовный анализ музыки : в двух частях / В. В. Медушевский. – 2-е изд. – Москва : Композитор, 2016. – 630 с. : ноты, схема; 23 см.

76. Менабени, А. Г. Методика обучения сольному пению : [учебное пособие для пед ин-тов] / А. Г. Менабени. – Москва : Просвещение, 1987. – 93, [2] с. : ил., нот. ил.

77. Милицина, О. В. Творческая лаборатория как форма организации музыкально-исполнительской деятельности студента в педвузе /

О. В. Милицина // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2012. – № 5. – С. 31–33.

78. Мозгот, В. Г. Homo Musicus: феномен современной реальности [Текст] = Homo Musicus: phenomenon of the contemporary reality : [монография] / В. Г. Мозгот ; Российская акад. образования, Московский психолого-социальный ун-т, Адыгейский гос. ун-т. – Москва : МПСУ, 2013. – 374 с. : ил.

79. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1972. – 383 с.

80. Назаренко, И. К. Искусство пения: история, теория, практика / И. К. Назаренко; [предисл. Н. Озерова]. – Москва; Ленинград: издательство и типолитография Музгиза, 1948. – 384 с.

81. Нестьева, М. Советская опера 70-х – 80-х годов (на примере некоторых образцов многоактной оперы) / М. Нестьева // Музыкальный театр. События. Проблемы: сб. статей / ред.-сост. М. Сабина. – Москва: Музыка, 1990. – С. 12–48.

82. Овсянкина, Г. П. Музыкальная психология : учебник для факультетов музыки педагогических университетов, консерваторий и гуманитарных вузов / Г. Овсянкина ; Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург : Союз худож., 2007. – 239 с.

83. Огороднов, Д. Е. Методика музыкально-певческого воспитания : учебное пособие / Д. Е. Огороднов. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2014. – 221 с. : ил., нот.

84. Панов, А. А. Итальянская темповая терминология во французской исполнительской практике барокко, рококо и классицизма. Ч. I / А. А. Панов, И. В. Розанов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2012. – № 2. – С. 64–98.

85. Плужников, К. И. Вокальное искусство: учеб. пособие / К. И. Плужников. – Санкт-Петербург [и др.]: Лань [и др.], 2013. – 108, [1] с.

86. Рапацкая, Л. А. Русская художественная культура : [Учеб. пособие для вузов по пед. специальностям] / Л. А. Рапацкая. – Москва : Гуманитар. изд.

центр "ВЛАДОС", 1998. - 607 с., [16] л. ил.

87. Рахимова, М. В. Американская модель популярной культуры / М. В. Рахимова // Знание. Понимание. Умение. – 2007. – № 4. – С. 216–220.

88. Рубинштейн, С. Л. Проблемы общей психологии / Отв. ред. [и авт. вступ. статьи] Е. В. Шорохова ; [Сост. и авт. коммент. К. А. Абульханова-Славская и А. В. Брушлинский] ; Акад. пед. наук СССР. Ин-т философии АН СССР. Ин-т психологии АН СССР. – Москва : Педагогика, 1973. – 423 с.

89. Рудман, В. Музыка в китайском театре / В. Рудман // Советская музыка. – 1937. – № 8. – С. 37–54.

90. Сабина, М. Д. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке / М. Сабина. – Москва: Композитор, 2003. – 328 с.

91. Сабурова, С. Л. Мотивы выбора профессии музыканта-исполнителя [Электронный ресурс] / С. Л. Сабурова // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/motivy-vybora-professii-muzykanta-ispolnitelya/viewer> (дата обращения: 22.07.2021). – Режим доступа: открытый.

92. Серова, С. А. Китайский театр и традиционное китайское общество (XVI–XVII вв.) / С. А. Серова; Академия Наук СССР, Институт востоковедения. – Москва: Наука, 1990. – 276, [2] с.

93. Сеффери, О. Новая рациональная школа пения / соч. О. Сеффери; пер. с нем. А. фон Эттинген. – [Санкт-Петербург: Циммерман, 1895.] – 126 с.

94. Сладкопеев, Р. В. Мотивационный и эмоциональный компоненты обучения вокалу на мастер-классе / Р. В. Сладкопеев // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2015. – № 3. – С. 245–252.

95. Спешнев, Н. А. Фонетика китайского языка: учеб. пособие / Н. А. Спешнев. – Ленинград: Издательство ЛГУ, 1980. – 143 с.

96. Сун Яньин. Интеграция европейских традиций пения в вокальную школу Китая: диссертация ... канд. иск. ... / Сун Яньин; [Место защиты: Львовская Национальная музыкальная академия]. – Львов, 2016. – 183 с.

97. Сунь Лу. Жанровый полифонизм современной китайской оперы / Сунь Лу // Научные исследования: от теории к практике. – 2015. – № 3. – С. 48–51.
98. Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра : автореф. дис. ... канд. иск. ... / Сунь Лу; [Место защиты: Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2016. – 30 с.
99. Сунь Цзюань. Китайский музыкальный театр новой эпохи: основные тенденции развития современной оперы во 2-й половине XX ст. / Сунь Цзюань // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2010. – № 1. – С. 62–67.
100. Сунь Цзюань. Становление и развитие музыкального театра в Китае: автореф. дис. ... канд. иск. ... / Сунь Цзюань; [Место защиты: Белорусский гос. университет культуры и искусств]. – Минск, 2013. – 27 с.
101. Сунь Чжаожунь. Первые постановки опер «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» на китайской сцене / Сунь Чжаожунь // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2011. – № 131. – С. 316–321.
102. Сысоева, А. В. Бродвейский мюзикл. Процесс формирования жанра в 10-е – 20-е годы XX века : дис. ... канд. иск. ... / Анастасия Владимировна Сысоева; [Место защиты: Российская академия театрального искусства (ГИТИС)]. – Москва, 2005. – 181 с.
103. Тараева, Г. Р. Музыкальный язык как коммуникативный культурный код [Электронный ресурс] / Г. Тараева // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-yazyk-kak-kommunikativnyy-kulturnyy-kod> (дата обращения: 22.07.2021). – Режим доступа: открытый.
104. Тоистева, О. С. Системно-деятельностный подход в профессиональной подготовке социально-педагогических кадров в вузе : автореф. дис. ... докт. пед. наук ... / Ольга Сергеевна Тоистева; [Место защиты: Российский гос. проф.-пед. университет]. – Екатеринбург, 2015. – 41 с.
105. Торопова, А. В. Музыкальная психология и психология музыкального

образования : учебник для бакалавриата и магистратуры : для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям : для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности "Музыкальное образование" / А. В. Торопов. – 4-е изд., испр. и доп. – Москва : Юрайт, 2019. – 188, [2] с.

106. У Линьсян. Развитие исполнительской культуры студентов-вокалистов в вузе: дис. ... канд. пед. наук / У Линьсян; [Место защиты: Московский гос. университет культуры и искусств]. – Москва, 2010. – 213 с.

107. У Цзинь. Европейская и традиционная китайская вокальные школы, их отличительные особенности / У Цзинь // Научное мнение. – 2018. – № 7–8. – С. 86–91.

108. У Цзинь. Китайская традиционная национальная опера / У Цзинь // Интерактивная наука. – 2018. – № 8 (30). – С. 16-17.

109. У Цзинь. Определение тенденций совершенствования подготовки оперных исполнителей в Китае / У Цзинь // Научное мнение. – 2021. – № 9. – С. 122-128.

110. У Цзинь. Перспективы развития вокального образования в Китае / У Цзинь // Урок музыки в современной школе. Методологические и методические проблемы современного музыкального образования : сб. науч. трудов / ред.-сост. Б. С. Рачина, В. Г. Воуба. – СПб. : Издательство «СКИФИЯ-ПРИНТ», 2021. – С. 294-303.

111. У Цзинь. Претворение стилевых черт традиционного вокала в национальной опере Китая / У Цзинь // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. – Серия: Гуманитарные науки. – 2018. – № 8 август. – С. 76–83.

112. У Цзинь. Совершенствование профессиональной подготовки будущих оперных исполнителей в Китае средствами учебной (концертно-исполнительской) практики / У Цзинь, Е. Н. Яковлева // Ученые записки : электрон. науч. журн. Курск. гос. ун-та. – 2022. – № 4 (64). – С.

169–178. – URL: https://api-mag.kursksu.ru/api/v1/get_pdf/4690/(дата обращения: 01.05.2023)

113. У Цзинь. Становление композиционных и стилевых особенностей традиционной музыкальной драмы Китая / У Цзинь // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен : сб. науч. трудов / ред.-сост. – М. В. Воротной, науч. ред. Р. Г. Шитикова. – СПб. : СКИФИЯ-ПРИНТ, 2020. – Вып. 10. – Ч. 2. – С. 187-192.

114. У Цзинь. Сходства и различия между манерами китайского национального пения и bel canto / У Цзинь // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. – Серия: Гуманитарные науки. – 2019. – № 5-2 май. – С. 114–118.

115. Филановская, Т. А. Функции музыкального образования в культуре / Т. А. Филановская // Музыкальное образование в современном культурном пространстве: сб. науч. трудов по материалам Междунар. науч.-практич. конф. «Д. Б. Кабалевский – композитор, ученый, педагог» (5–6 декабря – г. Пермь, 11–12 декабря 2014 года – г. Москва). – Москва, 2015. – С. 41–44.

116. Фисенко, Т. И. Системно-деятельностный подход в реализации стандартов нового поколения [Электронный ресурс] / Т. И. Фисенко // Дидактика творчества: сайт кафедры теории и методики обучения Хабаровского краевого института развития образования. – URL: <https://www.kreativ-didaktika.ru/bailainer-obuchenie/didakticheskii-tramplin/sistemno-dejatelnostnyi-podhod-v-realizacii-standartov-novogo-pokolenija.html> (дата обращения: 20.07.2021). – Режим доступа: открытый.

117. Фу Шуай. Роль костюма и маски в Пекинской опере / Фу Шуай // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2012. – № 152. – С. 157–163.

118. Хисамутдинов, А. Русский джаз в Китае очаровал даже Чарли Чаплина / Амир Хисамутдинов // Родина. – 2017. – № 1. – С. 114–117.

119. Холопова, В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм : Учебное пособие / В. Н. Холопова. – 2-е изд., стер. – СПб.: «Издательство ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»; Издательство «Лань», 2010. – 368 с.: ил.
120. Ху Яньли. Китайская опера как нематериальное культурное наследие Китая [Электронный ресурс] / Ху Яньли // Общество; философия, история, культура. – 2015. – № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskaya-opera-kak-nematerialnoe-kulturnoe-nasledie-kitaya/viewer> (дата обращения: 23.07.2021). – Режим доступа: открытый.
121. Ху Яньли. Специфика глобализационных процессов в культуре Китая: автореф. дис. ... канд. культурологии ... / Ху Яньли; [Место защиты: Дальневосточный федеральный университет]. – Владивосток, 2016. – 27 с.
122. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы / Хуан Пин; Российский гос. пед. университет им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург: ЦНИТ «Астерион», 2009. – 158 с.
123. Хуан Сяньюй. Система музыкального образования в Китае / Хуан Сяньюй // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2012. – № 2. – С. 155–159.
124. Хуан Сяньюй. Становление системы музыкального эстрадно-джазового образования в современном Китае : автореф. дис. ... канд. пед. наук ... / Хуан Сяньюй; [Место защиты: Санкт-Петербургский гос. институт культуры]. – Санкт-Петербург, 2015. – 19 с.
125. Цзян Шанжун. Из истории музыкального образования в Китае / Цзян Шанжун // Перспективы развития педагогики музыкального образования в контексте интеграции культурных традиций: сб. трудов Междунар. науч.-практич. конф. (Москва, 19–20 марта 2014 г.) / науч. ред. О. В. Грибкова. – Москва: Московский гор. пед. университет, 2015. – С. 112–183.
126. Цзян Шанжун. Педагогический потенциал взаимодействия систем вокального воспитания студентов в музыкально-педагогических вузах России и Китая: автореф. дис. ... канд. пед. наук ... / Цзян Шанжун; [Место

защиты: Московский гор. пед. университет]. – Москва, 2018. – 28 с.

127. Цыгулева, М. В. Опыт реализации проектной методики для формирования профессиональной компетентности специалиста / М. В. Цыгулева // Вестн. Томского гос. пед. ун-та (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). – 2010. – Вып. 10 (100). – С. 56–62.

128. Цыпин, Г. М. Проблема развивающего обучения в преподавании музыки : автореф. дис. ... на соиск. учен. степени д-ра пед. наук : (13.00.01) / Геннадий Моисеевич Цыпин. – Моск. гос. пед. ин-т им. В. И. Ленина. – Москва : [б. и.], 1978. – 28 с.

129. Чжан Личжэнь. «Седая девушка» — первая китайская национальная опера / Чжан Личжэнь // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 80. – С. 361–365.

130. Чжан Лу. Искусство бельканто на современной китайской сцене. Черты вокальной стилистики Ляо Чаньюн / Чжан Лу // Культура: открытый формат – 2011: сб. науч. работ / Белорусский государственный университет культуры и искусств. – Минск, 2011. – С. 204–208.

131. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера: история и перспективы развития: автореф. дис. ... канд. иск. ... / Чжан Личжэнь; [Место защиты: Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова]. – Санкт-Петербург, 2010. – 23 с.

132. Чжан Мэнди. Категория «кругозор» в парадигме музыкального образования студентов из КНР [Электронный ресурс] / Чжан Мэнди // Электронный научно-образовательный вестник «Здоровье и образование в XXI веке». – 2018. – Т. 20. – Ч. 6. – С. 17–22. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kategoriya-krugozor-v-paradigme-muzykalnogo-obrazovaniya-studentov-iz-knr/viewer> (дата обращения: 23.07.2021). – Режим доступа: открытый.

133. Чжао Фэйлун. Становление концертного вокального исполнительства в Китае в 20–30-е годы XX века / Чжао Фэйлун // Грамота. – 2017. – № 12. –

Ч. 1. – С. 196–198. – (Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики).

134. Чэнь Ин. Адаптация европейских музыкальных традиций в Китае на примере «школьной песни» / Чэнь Ин // Проблемы музыкальной науки. – 2014. – № 1. – С. 10–13.

135. Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта : автореф. дис. ... канд. иск. ... / Чэнь Ин; [Место защиты: Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова]. – Ростов-на-Дону, 2015. – 26 с.

136. Шабордин, И. В. Международная деятельность профессора Чжоу Сяоянь и ее учеников – выдающихся представителей вокального факультета Шанхайской консерватории [Электронный ресурс] / И. В. Шабордин // Colloquium-Journal. – 2020. – № 19. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mezhdunarodnaya-deyatelnost-professora-chzhou-syaoyan-i-eyo-uchenikov-vydayuschih-sya-predstaviteley-vokalnogo-fakulteta-shanhayskoy/viewer> (дата обращения: 24.07.2021). – Режим доступа: открытый.

137. Широкова, Е. А. Музыкальный фестиваль в диалоге культур: автореф. дис. ... канд. культурологии ... / Широкова Елена Анатольевна; [Место защиты: Санкт-Петербургский гос. университет культуры и искусств]. – Санкт-Петербург, 2013. – 22 с.

138. Эльконин, Д. Б. Избранные психологические труды / Д. Б. Эльконин ; под ред. В. В. Давыдова, В. П. Зинченко ; [авт. вступ. ст. и коммент. В. В. Давыдов] ; АПН СССР. – Москва : Педагогика, 1989. – 554, [1] с. : портр.

139. Юдин, С. П. Певец и голос / С. П. Юдин; [предисл. проф. Багадурова]. – Москва; Ленинград : Издательство и типолитография Музгиза, 1947. – 140 с.

140. Ян Бо. Динамика развития профессионального сольного пения в Китае: образование, педагогические и исполнительские принципы : автореф. дис. ... канд. иск. ... / Ян Бо; [Место защиты: Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки]. – Нижний Новгород, 2016. – 25 с.

141. Ян Бохуа. Становление системы музыкального воспитания в общеобразовательных школах Китая: период Китайской республики (1912–1949) / Ян Бохуа // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 82. – Ч. 2. – С. 178–180.
142. Ян Бо. Чжоу Сяоянь: У истоков профессионального певческого искусства Китая / Ян Бо // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 100. 2016. – № 1. – С. 4–6.
143. Янь Цзянань. Китайская «Новая волна» и творчество Сюй Чанцзюня [Электронный ресурс] / Янь Цзянань, В. Н. Юнусова // Журнал Общества теории музыки. – 2018. – № 4. – С. 60–73. – URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2018_4_%2824%29_5_Yan_Jianan_Yunusova_Xu_Changjun.pdf (дата обращения: 23.07.2021). – Режим доступа: открытый.
144. Янь Цзянань. Национальные традиции в творчестве китайского композитора Сюй Чанцзюня: дис. ...канд. иск. / Янь Цзянань; [Место защиты: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского]. – Москва, 2020. – 203 с.
145. Яо Вэй. Подготовка специалистов вокального искусства в системах высшего музыкального образования Китая и России : диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Яо Вэй; [Место защиты: Астраханский гос. университет]. – Астрахань, 2015. – 196 с.
146. Яо Вэй. Русская вокальная школа и ее роль в профессиональном музыкальном образовании современного Китая / Яо Вэй // Россия и Китай: взаимодействие культур / [Г. М. Борликов и др.]; Штаб-квартира Институтов Конфуция КНР, М-во образования и науки РФ, Гос. образовательное учреждение высш. проф. образования «Калмыцкий гос. университет». – Элиста: Калмыцкий гос. университет, 2010. – С. 167–170.
147. Яо Вэй. Сравнительный анализ высшего вокального профессионального образования в Китае и России / Яо Вэй // Наука и современность. – 2011. – № 10. – Ч. 1. – С. 260–265.

На китайском языке

148. Ай Кайлинг. Тренировка голосовых органов при обучении вокалу / Ай Кайлинг // Исследование музыки. – 1987. – № 4. – С. 50–53. 艾开伶。声乐教学中发声器官的训练 / 艾开伶 // 音乐探索。 – 1987年。 – 4期。 – 50–53页。

149. Бай Юнь Шэн. О выработке актерских навыков в традиционном музыкальном театре / Бай Юнь Шэн. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1957. – 170 с. 白云生。论传统音乐剧演技的发展 / 白云生。 – 北京：民乐出版社，1957年。 – 170页。

150. Берпов, А. Технология обучения вокалу / Берпов А., Чжан Чжэньцзи; пер. Вэй Хуайчжун // Музыкальное исполнительство: журнал Нанкинской академии искусств. – 1986. – № 2. – С. 22–29. 阿·别尔波夫。声乐训练技术 / 阿·别尔波夫，张振基；韦怀中译 // 南京艺术学院学报：音乐及表演版。 – 1986年。 – 2期。 – 22–29页。

151. Ван Нини. Китайская музыкальная эстетика в XX веке / Ван Нини. – Пекин, 1996. – 1064 с. 王宁。二十世纪中国音乐美学 / 王宁。 – 北京，1996年。 – 1064页。

152. Ван Сэ. «Феникс» и развитие произведений для янцинь в Новом веке : дис. ... магистра / Ван Сэ; [Место защиты: Центральная консерватория музыки]. – Пекин, 2008. – 23 с. 万索。《凤凰》与新世纪扬琴作品的发展：狄斯。... 硕士 / 王瑟；【保护地：中央音乐学院】。 – 北京，2008年。 – 23页。

153. Ван Фэнци. Наслаждение оперным искусством / Ван Фэнци. – Тайюань: Издательство «Образование», 1997. – 199 с. 王凤琴。戏曲艺术的享受 / 王凤

琪。 - 太原：出版社《教育》，1997年。 - 199页。

154. Ван Юйхе. Краткая история музыки современного Китая / Ван Юйхе. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1991. – 277 с. 王宇和。现代中国音乐简史 / 王宇和。 - 北京：民乐出版社，1991年。 - 277页。

155. Ван Юйхэ. История китайской музыки новой и новейшей эпох / Ван Юйхэ. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2009. – 238 с. 汪毓合。中国新的音乐历史和一个新时代 / 汪毓合。 - 北京：人民音乐出版社，2009年。 - 共238页。

156. Ван Юйхэ. Новая и новейшая история музыки Китая / Ван Юйхэ. – Пекин: Издательство «Хуавэнь», 1991. – 277 с. 汪毓合。新的中国和新的音乐历史 / 汪毓合。 - 北京：华文出版社，1991年。 - 共277页。

157. Ван Юн И. Китайское музыкальное образование новой эпохи, 1840–1949: сборник документов и материалов / Ван Юн И. – Шанхай, 1999. – 408 с. 王勇。新时代中国音乐教育，1840-1949：文献资料集 / 王勇。 - 上海，1999年。 - 408页。

158. Ван Янь. Теория и практика вокала / Ван Янь. – Шанхай: Литературно-художественное издательство «Бэйюэ», 2009. – 238 с. 汪言。声乐理论与实践 / 汪言。 - 上海：北岳文艺出版社，2009年。 - 238页。

159. Ван Яо. История современной китайской музыки / Ван Яо. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1994. – 331 с. 王耀。中国现代音乐史 / 王耀。 - 北京：民乐出版社，1994年。 - 331页。

160. Ван Яохуа. Музыкальная педагогика в высших учебных педагогических заведениях / Ван Яохуа, Чжэн Цзиньян. – Фучжоу, 1996. – 184 с. 王耀华。高

等教育教学机构中的音乐教学法 / 王耀华、郑金洋。 – 福州， 1996年。 – 184页。

161. Гао Син. Становление Пекинской оперы / Гао Син. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2006. – 191 с. 1高星。 京剧的形成 / 高兴。 – 上海：上海音乐出版社， 2006年。 – 191页。

162. Го Цзяньмин. Китайское оперное искусство 20 века / Го Цзяньмин // Музыкальное исследование. – 2002. – № 3. – С. 1–79. 郭建明。 20世纪中国戏曲艺术 / 郭建铭 // 音乐研究。 - 2002年。 - 3号。 - 第1-79页。

163. Гу Сюэчжэнь. Искусство пения / Гу Сюэчжэнь. – Нанкин: Издательство литературы и искусства Цзянсу, 1991. – 97 с. 顾雪珍。 歌唱艺术知识 / 顾雪珍。 – 南京: 江苏文艺出版社， 1991年。 – 97页。

164. Гуан Зианхуа. Китайское музыкальное образование и музыкальное образование в мире на грани двух веков / Гуан Зианхуа. – Шанхай, 2002. – 381 с. 关子华。 中国音乐教育与世界音乐教育濒临两个世纪 / 关子华。 - 上海， 2002年。 - 381页。

165. Гуань Цзяньхуа. Музыкальное образование в Китае и мировое музыкальное образование на грани двух веков / Гуань Цзяньхуа. – Нанкин: Издательство Нанкинского педагогического университета, 2002. – 381 с. 管建华。 世纪之交-中国音乐教育和世界音乐教育 / 管建华。 – 南京：南京师范大学出版社, 2002年。 – 381頁。

166. Ду Хуэйцю. Исследование о преподавании современной вокальной музыки / Ду Хуэйцю // Произведение: сб. статей. – Харбин, 2012. – С. 75–181. 杜慧秋。 现代声乐教学研究 / 杜慧秋 // 作曲：作品集 文章。 – 哈尔滨，

2012年。 – 第75–181页。

167. Дяо Пэй. Идти своей дорогой к новаторскому обучению / Дяо Пэй. – Шанхай, 2000. – 378 с. 刁培。 走自己的路创新学习 / 刁培。 – 上海, 2000年。 – 378页。

168. Инь Хун. Теория преподавания музыки / Инь Хун. – Чунцин: Издательство Юго-Западного педагогического университета, 2002. – 279 с. 尹红。 音乐教学论 / 尹红。 – 重庆: 西南师大出版社, 2002年。 – 279页。

169. Ли Сяоцин. Исследования вокального обучения в педагогических вузах / Ли Сяоцин. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1999. – 265 с. 李小琴。 教育学院声乐训练研究 / 李小琴。 – 北京: 民乐出版社, 1999年。 – 265页。

170. Линь Жун. Развитие мюзикла в Китае / Линь Жун // Мир музыки. – 1997. – № 3. – С. 24–29. 林荣。 中国的音乐发展 / 林荣 // 音乐的世界。 - 1997年。 - 3号。 - 第2。

171. Лю Пэй. Практика и теория музыкального образования / Лю Пэй. – Шанхай, 2004. – 278 с. 刘沛。 音乐教育实践与理论 / 刘培。 - 上海, 2004年。 - 278页。

172. Лю Чжэньцю. Создание музыки оперы «Мелкий солнечный дождь» / Лю Чжэньцю // Море искусства. – 2003. – № 9. – С. 70–71. 刘振秋。 创作歌剧《小晴雨》的音乐 / 刘振秋 // 艺术之海。 - 2003年。 - 9号。 - 第70-71页。

173. Лю Эчжэн. Анализ развития китайской народной оперы / Лю Эчжэн. – Хэнань: Издательство Хэнаньского университета, 2008. – 53 с. 刘璋。 中国民间戏曲发展分析 / 刘铮。 - 河南: 河南大学出版社, 2008年。

- 53页。

174. Лян Маочунь. Современная музыка Китая, 1949–1989 / Лян Маочунь. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2001. – 256 с. 梁茂春。中国音乐1949–1989 / 梁茂春。 – 上海：上海音乐出版社，2001年。 – 256页。

175. Ма Да. Методы научных исследований в музыкальном образовании / Ма Да. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2005. – 262 с. 马达。

音乐教育科学研究方法 / 马达。 – 上海: 上海音乐出版社，2005年。 – 262頁

。

176. Ма Шаньсюэ. Базовый курс вокала / Ма Шаньсюэ. – Пекин: Китайское общественное научное издательство, 2013. – 104 с. 马山学。声乐基础课程 /

马山学。 - 北京：中国公共科学出版社，2013年。 - 104页。

177. Оу Янчжоу. Краткий художественный словарь / Оу Янчжоу. – Пекин: Китайское издательство «Мир», 1993. – 507 с. 欧扬州。简艺辞典 / 欧扬州。

- 北京：中国出版社《和平号》，1993年。 – 507页。

178. Сунь Вэй. Современные прикладные технологии музыкального образования / Сунь Вэй, Пэй Фан, Нин Цзялян. – Шанхай, 2003. – 136 с. 孙伟

。现代音乐教育应用技术 / 孙伟, 裴芳, 宁家良。 - 上海, 2003年。 - 136页。

179. Сунь Цзинань. Знаменитые музыкальные произведения Китая и зарубежья / Сунь Цзинань. – Шаньдун: Издательство «Воспитание», 1985. – 813 с. 孫濟南。中外著名音樂作品 / 孫濟南。 – 山東：出版社《教育》，1985年。 – 813頁。

180. Сю Хайлинь. История и эстетика китайской музыки / Сю Хайлинь, Ли Цзити. – Пекин: Издательство Китайского народного университета, 2000. –

323 с. 修海林。中国音乐的历史与审美 / 修海林, 李吉提。 - 北京: 中国人民大学出版社, 2000年。 - 323页。

181. Сюй Чэнь Бэй. Пекинская опера в Китае / Сюй Чэнь Бэй. - Пекин: Народное музыкальное издательство, 2003. - 128 с. 许辰北。中国的京剧 / 徐陈伟。 - 北京: 民乐出版社, 2003年。 - 128页。

182. У Пэйвэнь. Национальная опера и манера пения / У Пэйвэнь // Оперное искусство. - 1989. - № 3. - С. 4-8. 吴佩文。国家歌剧演唱风格 / 吴佩雯 // 歌剧艺术。 - 1989年。 - 3号。 - 第4-8页。

183. Фэн Юань. Современное положение китайской оперы и мюзикла / Фэн Юань, Ло Чжунлин. - Харбин: Научно-техническое издательство Хэйлунцзяна, 2003. - 390 с. 冯远。中国戏曲与音乐剧的现状 / 冯媛、罗仲玲。 - 哈尔滨: 黑龙江科学技术出版社, 2003年。 - 390页。

184. Хуан Цзин. История развития оперы в провинции Ганьсу: диссертация ... магистра / Хуан Цзин. - Ланьчжоу, 2006. - 59 с. 黄进。甘肃省戏曲发展史: 硕士学位论文 / 黄静。 - 兰州, 2006年。 - 59页。

185. Хэ Миньцзюань. Обсуждая вокальную музыку Хэ Цзинчжи: Путь китайской социалистической национальной оперы / Хэ Миньцзюань // Литературная теория и критика. - 1995. - № 5. - С. 20-23. 何明赞。探讨何敬之的声乐: 中国社会主义国家歌剧院的路径 / 何明赞 // 文学理论与批评。 - 1995年。 - 5号。 - 第20-23页。

186. Хэ Цзинчжи. Путь китайской социалистической национальной оперы / Хэ Цзинчжи // Литературная теория и критика. - 1995. - № 5. - С. 20 - 23. 何敬之。中国社会主义国家歌剧院的路径 / 何敬之 // 文学理论与批评。 - 1995

年。 -5号。 - 第20-23页。

187. Цай Ляньюй. Всемирная история искусства: Музыка / Цай Ляньюй, Лян Маочунь. – Пекин: Издательство «New Oriental», 2003. – 472 с. 蔡良玉。 世界艺术史—音乐卷 / 蔡良玉、梁茂春。 – 北京： 东方出版社， 2003年。 – 472頁。

188. Чжао Мейбо. Искусство пения / Чжао Мейбо. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1997. – 79 с. 赵梅伯。 歌唱的艺术 / 赵梅伯。 – 上海: 上海音乐出版社， 1997年。 – 79页。

189. Чжу Юнбэй. Исследование музыкального образования в высших педагогических заведениях XXI века / Чжу Юнбэй. – Чаньша: Образование провинции Хуанань, 2004. – 322 с. 朱永北。 21世纪高等师范院校音乐教育研究 / 朱永北。 - 汧沙： 华南省的形成， 2004年。 - 322页。

190. Чэнь Пейчжун. Сычуанская музыкальная драма / Чэнь Пейчжун // Вестник академии китайской оперы. – 1997. – № 3. – С. 3. 陈培忠。 四川音乐剧 / 陈培中 // 中国戏曲学院公告。 – 1997年。 – 第3。 – 3页。

191. Чэнь Цзы. Беседы об опере / Чэнь Цзы // Оперное искусство. – 1999. – № 1. – С. 13. 陈子。 关于戏曲的对话 / 陈子 // 戏曲艺术。 - 1999年。 – 1号。 – 13页。

192. Шан Цзясюань. История развития европейской вокальной музыки / Шан Цзясюань. – Шанхай: Шанхайская книжная компания, 1986. – 203 с. 尚家骧。 欧洲声乐发展史 / 尚家骧。 – 上海: 上海书局， 1986年。 – 203页。

193. Шан Цзясюань. Традиции школы Belcanto (I) / Шан Цзясюань // Народная музыка. – 1982. – № 8. – С. 66–74. 尚家骧。 美声学派概述(上) / 尚

家骧 // 人民音乐。 - 1982年。 - 8期。 - 66-74页。

194. Ши Вэйчжэн. Методика преподавания вокала / Ши Вэйчжэн. - Литературно-художественное издательство «Байхуа», 1996. - 57 с. 石维正。

声乐教学法 / 石维正。 - 百花文艺出版社, 1996年。 - 57页。

195. Шэн Чэнжоу. Комментарий к опере «Мелкий солнечный дождь» / Шэн Чэнжоу // Народная музыка. - 2003. - № 10. - С. 32-33. 盛成洲。 评剧《一场细细的晴雨》 / 盛成洲 // 民乐。 - 2003年。 - 第10册。 - 第32-33页。

196. Цао Яньли. Развитие вокального образования в современном Китае / Цао Яньли // Теория и практика образования. - 2010. - № 11. - С. 59-61. 曹艳莉。

现代中国声乐教育的发展 / 曹艳莉 // 教育理论与实践。 - 2010年。 - 11号。

- 第59-61页。

197. Цзин Сян. Современное развитие китайской оперы: общие суждения на тему «размышления об опере и оперном творчестве» / Цзин Сян // Художественное обозрение. - 2011. - № 12. - С. 19-24. 景翔。 中国戏曲的现代发展：关于“戏曲与戏曲创意的思考”主题的一般判断 / 景翔 // 艺术评论。 -

2011年。 - 12号。 - 第19-24页。

2011年。 - 12号。 - 第19-24页。

198. Цзин Ша. Обсуждение создания музыки к опере «Хун Цзе» / Цзин Ша // Оперное искусство. - 1993. - № 9. - С. 32-37. 金莎。 探讨歌剧《洪杰》音乐

创作 / 静莎 // 歌剧艺术。 - 1993年。 - 9号。 - 第32-37页。

199. Цзоу Айминь. Педагогика музыкального образования / Цзоу Айминь, Ма Донфэн. - Пекин, 1996. - 345 с. 邹爱民。 音乐教育学 / 邹爱民, 马东峰。

- 北京, 1996年。 - 345页。

200. Цзю Цилун. Китайская опера и мелодрама в новом веке / Цзю Цилун // Народная музыка. – 2001. – № 9. – С. 20–23. 季启功。新世纪的中国戏曲与情景剧 / 邱奇隆 // 民乐。 - 2001年。 - 9号。 - 第20-23页。
201. Цзю Цилун. Новая история музыки Китая / Цзю Цилун. – Хэнань: Хэнаньское художественное издательство, 2002. – 140 с. 季启功。中国音乐新史 / 季启功。 - 河南：河南美术出版社，2002年。 - 140页。
202. Цзю Цихун. Китайская опера и мюзикл в новом веке / Цзю Цихун // Народная музыка. – 2001. – № 9. – С. 20–23. 鞠启宏。新世纪的中国戏曲音乐剧 / 鞠其红 // 民乐。 - 2001年。 - 9号。 - 第20-23页。
203. Цянь Жэньпин. Китайская новая музыка / Цянь Жэньпин. – Шанхай: Шанхайская музыка, 2007. – 373 с. 钱仁平。中国新音乐 / 钱仁平。 - 上海：上海音乐，2007年。 - 373页。
204. Янь Кэ. Социалистическое оперное искусство, обладающее китайским колоритом / Янь Кэ // Оперное искусство. – 1992. – № 4. – С. 3–5. 严可。具有中国风味的社会主义戏曲艺术 / 闫珂 // 戏曲艺术。 - 1992年。 - 4号。 - 第3-5页。

На английской и итальянском языках

205. An Essay Towards A Rational System of Music / von J. Holden. – Glasgow: Robert Urie, 1770. – 148 p.
206. Davids, Julia. Vocal Technique : a Guide for Conductors, Teachers, and Singers / Julia Davids. – Lake County : Waveland Press, 2020. – 331 p.
207. Dayme, Meribeth B. Dynamics of the Singing Voice / Meribeth B. Dayme. – Vienna : Springer, 2009. – 248 p.
208. Fittipaldi, Filomena. Il belcanto. Storia, biografie e studi relativi alla tecnica

dei grandi autori del belcanto italiano / Filomena Fittipaldi. – Macerata : Simple, 2020. – 120 p.

209. Harrison, Scott D. Teaching Singing in the 21st Century / Scott D. Harrison, Jessica O'Bryan – Dordrecht : Springer Netherlands, 2014. – 434 p.

210. Hoch, Matthew. A dictionary for the modern singer / Matthew Hoch. – Lanham : Rowman and Littlefield Publishers, 2014. – 318 p.

211. Johnson, Gillian. The demands of professional opera singing on cranio cervical posture / Gillian Johnson // European Spine Journal. – 2009. – № 18. – P. 562–569.

212. Lisciandra, Angela M. Tecnica vocale / Angela M. Lisciandra. – Tradate : Bellini, 2015. – 31 p.

213. Massa, Maria R. Salve regina. Da canto a bel canto / Maria R. Massa. – Fasano : Schena, 2011. – 168 p.

214. Perez, Hector. Opera and video : technology and spectatorship / Hector Perez. – New York : Peter Lang, 2012. – 187 p.

215. Stark, James. Bel canto : a history of vocal pedagogy / James Stark. – Toronto : University of Toronto Press, 1999. – 325 p.

216. Ware, Clifton. Basics of Vocal Pedagogy / Clifton Ware. – New York : McGraw-Hill Education, 1997. – 320 p.

217. Theory and Problems of Social Psychology / by Krech D., Crutchfield R. S. – New-York: McGraw-Hill Book Co., 1948. – 639 p.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

ПОЛОЖЕНИЕ о Фестивале «Мир оперы»

Фестиваль организован для студентов-вокалистов, будущих оперных исполнителей и направлен на достижение следующих задач:

- совершенствование исполнительского мастерства (вокального, артистического);
- расширение знаний в области оперного искусства и исполнительства;
- развитие стилистического, образного понимания разножанровых оперных произведений европейских, китайских композиторов;
- развитие навыков исполнительского анализа;
- повышение мотивации к оперному исполнительству.

В программу фестиваля войдут:

5. Мастер-классы на тему «*Методика освоения разных манер пения (bel canto, народная, эстрадная)*»
6. Конкурс вокального мастерства «*Три лика оперы*»
7. Театрализованный гала-концерт «*Играем в оперу*»
8. Научно-практическая конференция: «*Современная китайская опера: история, преемственность, актуальные тенденции*»

Мастер-классы на тему «*Методика освоения разных манер пения (bel canto, народная, эстрадная)*»

Тематика мастер-классов определяется темой фестиваля. Они посвящены жанру оперы, оперному пению, использованию разных манер пения в современных музыкально-театральных жанрах.

Мастер-классы проводят ведущие преподаватели вуза, специалисты по разным вокальным стилям.

Задачи:

- совершенствование вокального мастерства;
- углубление понимания исполнительской специфики разных манер пения, использующихся в современных операх, других музыкально-театральных жанрах (мюзикл, оперетта, шоу), освоение новых певческих навыков;
- расширение кругозора участников в области вокального, оперного исполнительства;
- формирование профессиональной гибкости, умения быстро реагировать на новые поставленные задачи.

Тематика мастер-классов:

1. «Специфика исполнения бельканто в произведениях китайских и европейских композиторов».
2. «Использование народной манеры пения в оперном творчестве современных китайских композиторов».
3. «Совмещение разных манер пения (*bel canto* и эстрадная) на примере арий из китайских мюзиклов».

«Три лика оперы»

Конкурс вокального мастерства

В названии конкурса отражена одна из главных целей – освоение вокалистами, потенциальными оперными певцами, разных музыкальных стилей и манер пения (*bel canto*, *народная*, *эстрадная*), использующихся в современном музыкально-театральном искусстве, в том числе в Китае; моделирование для будущих оперных певцов условий работы в театральном жанре

Задачи:

- совершенствование исполнительского мастерства;
- освоение разных манер пения (*bel canto*, *народная*, *эстрадная*), использующихся в современной вокальной, оперной музыке, в том числе в произведениях китайских композиторов;
- преодоление психологического волнения во время публичного выступления;
- пропаганда вокальной, оперной музыки и вокального исполнительства;

Продолжительность выступления – не более 15 минут.

Для участия в конкурсе необходимо подать в оргкомитет заявку с указанием программы, включающей три произведения, в которых представлены разные манеры пения (*bel canto*, *народная*, *эстрадная*).

Для демонстрации *народной манеры* пения выбираются китайские народные песни и арии из оперных произведений китайских композиторов, использующих народную манеру пения.

Для демонстрации *bel canto* могут быть представлены произведения китайских, европейских, российских композиторов, *эстрадной* – песни и арии из мюзиклов китайских, европейских, американских, российских композиторов.

Примерный список произведений для демонстрации различных манер пения

Народная

Арии из опер:

Плач Сизэр в стиле циньских арий из оперы «Седая девушка»

Ван Цуцзе и Чжан Чжо. Ария Цзин Хуан «В час победы вдохнём аромат цветов» из оперы «Пламя и весенний ветер погубят древний город»

Сунь Тьемин. Ария Ма Яня «Рука держит силки на лис» из оперы «Красный снег»

Песни:

«Если старший брат не придет, то цветы не расцветут»

«Песня Красного Знамени»

«Летучка семян тростника»

«Мелодия Цзян Чэньцы»
 «Выйти из Шамбалы»
 «Красивая Авагли»
 «Держи руку матери»
 «Очаровательная родина»
 «Сяцзянская песня о любви»
 «Утки» и др.

Bel canto

С. Гастальдони. «Musica proibita» («Запретная музыка»)
 Ф. Шуберт. «Серенада» (сл. Л. Рельштаба)
 Ф. Легар. Ария принца Су-Хонга (тенор) из оперетты «Страна улыбок»
 В. А. Моцарт. Речитатив и ария донны Эльвиры из оперы «Дон Жуан»
 Ч.А. Биксио. «Parlami d'amore Mariù»
 Р. Шуман. «Посвящение» из вокального цикла «Мирты»
 Гао Сюехун. «Клятва жизни и смерти»
 Улан Тога. «Отцовская степь Материнская река»
 Чжан Хунгуан. «Тысячи лет спустя, кто еще помнит»
 Гуань Цзю. «Встреча невесты»
 Хуан Юнси. «Песня о тоске по любимому человеку» и др.

Эстрадная

Э. Л. Уэббер. Ария инспектора Жавера из мюзикла «Отверженные»
 М. Кунц. Ария графа фон Кролока из мюзикла «Бал вампиров»
 Б. Ульвеус, Б. Андерсон, Т. Райс. Ария Светланы «Это было не со мной» из мюзикла «Шахматы».
 Э.Л. Уэббер. Ария Гризабеллы из мюзикла «Кошки»
 А. Менкен. Ария Ариэль из мюзикла «Русалочка»
 Газтано Доницетти, Эрик Сэрра. Ария Плавалагуны к/ф «Пятый элемент» и др.

Регламент проведения конкурса

Прослушивания проводятся в один тур.

Все прослушивания проводятся публично.

Участникам предоставляется возможность занятий на факультете музыки и репетиции в залах.

Призы и награды

По результатам конкурса присуждаются звания:

лауреатов:

I степени – 2 человека,

II степени – 2 человека,

III степени – 2 человека;

дипломантов – 6 человек.

Специальные призы: «лучшее исполнение в стиле bel canto», «лучшее исполнение в народном стиле», «лучшее исполнение эстрадного произведения», «за артистизм».

Критерии оценки:

- соответствие программы требованиям и задачам конкурса;
- исполнительская культура (чистота интонации, чувство формы, красочная звуковая палитра, точность артикуляции, выразительность динамики, и т.д.);
- точность понимания стиля и владение техникой исполнения разножанровых произведений;

- понимание композиционных закономерностей в процессе воплощения художественного образа;
- артистизм, умение создать сценический образ, яркость творческого самовыражения;
- особенности собственной творческой интерпретации исполняемого репертуара.

Жюри

В состав жюри фестиваля входят ведущие педагоги вуза, представители оперного театра (учреждений культуры) города *Куньмин*.

«Играем в оперу» театрализованный гала-концерт

Театрализованный гала-концерт «Играем в оперу» – это концерт с элементами театрально-музыкального шоу. Как и в современных телевизионных вокальных конкурсах, здесь большое внимание уделяется не только вокальному исполнению, но и зрелищной стороне, театрализации номеров.

Задачи:

- совершенствование вокального и актерского мастерства исполнителей;
- формирование навыков работы в условиях театральной постановки – с участием режиссера-постановщика, хореографа, художника по костюмам;
- развитие понимания особенностей стиля произведения и передачи его в исполнении;
- раскрытие творческого потенциала исполнителя в музыкально-театральных жанрах (опера, мюзикл);
- совершенствование ансамблевых навыков (исполнение в дуэте, с оркестровым сопровождением);
- преодоление психологического волнения во время публичного выступления;
- пропаганда жанра оперы и оперного исполнительства;

Продолжительность выступления – не более 10 минут.

По условиям организаторов участники должны подготовить для выступления *дуэт* из оперы, мюзикла европейского, русского, китайского композитора (на выбор).

Подготовка номера ведется с участием художественно-постановочного коллектива – режиссера, хореографа, костюмера, художника-оформителя.

В примерном списке намеренно указаны очень разные по времени написания, стилю, типу вокала произведения, чтобы участники могли выбрать наиболее близкие их индивидуальности сочинения.

Разнообразие номеров – необходимое условие гала-концерта, который должен стать познавательным, увлекательным зрелищем для слушателей. Понимание этой задачи позволяет участникам приобрести ценный опыт участия в реализации этого необычного проекта.

Примерный список произведений

Дуэт Лян Шаньбо и Чжу Интай из сычуаньской оперы «В тени ивы»

Дуэт Лян Шаньбо и Чжу Интай из мюзикла «Легенда о Лян Шаньбо и Чжу Интай»

Дуэт «Деревянные башмаки для Красной Армии» из мюзикла «Алеет Восток»

Дуэт Цзян Цзе и Сунь Минся из оперы «Сестра Цзян»

Лю Чжэньцзу и Чжу Цин. Дуэт Цзан Нань и Ма Янь «Сердце вдруг сжалось, как будто ветер воет» из оперы «Мелкий солнечный дождь»

Э. Л. Уэббер. Дуэт Кристины и Призрака из мюзикла «Призрак оперы»

Б. Ульвеус, Б. Андерсон, Т. Райс. Дуэт Флоренс и Светланы «Я знаю его» из мюзикла «Шахматы»

П. И. Чайковский. Дуэт Иоланты и Водемона из оперы «Иоланта»

Н. А. Римский-Корсаков. Дуэт Любаши и Грязного из оперы «Царская невеста»

В. А. Моцарт. Дуэт Папагено и Папагены из «Волшебной флейты»

А. Л. Рыбников. Дуэт «Я тебя никогда не забуду» из рок-оперы «Юнона и Авось»

Дж. Верди. Дуэт Виолетты и Альфреда из оперы Верди «Травиата»

П. Масканьи. Дуэт Фрица и Судзель из оперы «Друг Фриц»

В. А. Моцарт. «Свадьба Фигаро» Дуэт Сюзанны и Фигаро и др.

Регламент проведения гала-концерта

Прослушивания проводятся в один тур.

Все прослушивания проводятся публично.

Участникам предоставляется возможность проведения сценических репетиций, а также репетиций с оркестром в театрально-концертном зале.

Призы и награды

По результатам публичных прослушиваний жюри определяет 6 победителей из числа участников гала-концерта:

I место – 2 человека;

II место – 2 человека;

III место – 2 человека.

Учреждается 6 специальных призов:

«Артистизм» (за особый артистизм),

«Театральный образ» (за особенно запоминающееся драматическое создание театрального образа),

«Ансамбль» (за высокий уровень ансамблевого взаимодействия),

«Пластика» (за выразительное пластическое решение образа),

«Стиль» (за особо точную передачу стиля произведения),

«Костюм» (за особенно органичное существование в костюме).

Также 3 победителей выбирает зрительское жюри.

Критерии оценки:

- соответствие программы требованиям и задачам конкурса;
- вокальное мастерство (чистота интонации, чувство формы, красочная звуковая палитра, точность артикуляции, выразительность динамики, и т.д.);
- сценическое мастерство (драматическая убедительность, хореографическая подготовка, умение пользоваться выразительными возможностями костюма, грима и т.д.), убедительность актерского перевоплощения в процессе создания музыкально-театрального образа;

- понимание особенностей художественно-эстетического стиля выбранного произведения и передача его вокальными и актерскими средствами;

- проявление творческой индивидуальности в интерпретации;

- чувство ансамбля (в дуэте, взаимодействии с оркестром).

Жюри

В состав жюри фестиваля входят ведущие педагоги вуза, представители оперного театра (учреждений культуры) города *Куньмин*.

Научно-практическая конференция
«Современная китайская опера:
история, преемственность, актуальные тенденции»

Программой научно-практической конференции в рамках Фестиваля «Мир оперы» предусмотрены работы (сообщения) по следующим направлениям:

- история развития оперного искусства;
- теоретические, философские и культурологические аспекты композиторского творчества;
- основные тенденции развития современной китайской оперы (жанровый полифонизм);
- китайская опера в мировом культурном контексте;
- оперное исполнительство: история и современность;
- проблемы интерпретации и методика освоения разных вокальных стилей в современной оперной музыке.

Регламент выступлений на конференции с докладами – до 15 мин., выступлений в дискуссиях – до 5 мин.

Участие в конференции возможно в следующих формах: доклад в рамках заседания одной или нескольких секций, заочное участие (стендовый доклад).

Доклад должен быть обязательно проиллюстрирован автором сообщения.

Участникам конференции необходимо подать заявку на участие.

По итогам конференции планируется издание сборника материалов конференции. Текст статьи в электронном и печатном виде предоставляется автором лично (или по электронной почте). К тексту прилагаются тема, 10 ключевых слов и аннотация на китайском и английском языках.

Задачи:

- расширение культурного кругозора, активизация познавательного интереса к историческому и современному развитию оперного искусства и исполнительства;
- приобщение исполнителей-вокалистов к научно-практической деятельности;
- развитие навыков самостоятельного изучения литературы по избранной теме;
- развитие навыков анализа произведений (в том числе – исполнительского);
- развитие умения формулировать свои мысли письменно и устно, логически выстраивать свое выступление, грамотно и увлекательно доносить материал до аудитории, иллюстрируя положения доклада собственным исполнением;
- формирование навыков ораторского искусства, общения с аудиторией;
- преодоление психологического волнения во время публичного выступления.

Примерная тематика докладов, сообщений:

«Влияние европейской оперы на примере “детских опер” Ли Цзиньхуэя»

«Особенности исполнения партии Татьяны в опере П. Чайковского «Евгений Онегин» китайской певицей Гуо Шучжэнь»

«Вокальные стили в ариях современной китайской оперы «Хуа Мулан»

«Использование разных манер пения для характеристики героев Лян Шаньбо и Чжу Интай в мюзикле “Бабочки”»

«Особенности вокальных партий в опере «Волчья деревня» китайского композитора Го Вэньцина»

Регламент проведения конференции:

Заседания проводятся в конференц-зале. Прослушивания проводятся в один тур. Все выступления докладчиков проводятся публично.

Призы и награды:

По результатам выступлений на конференции жюри определяет 6 победителей из числа участников:

- I место – 2 человека;
- II место – 2 человека;
- III место – 2 человека.

Специальные призы:

«Содержательная наполненность» (за интересное содержание доклада),
«Исполнительский анализ» (за глубокий исполнительский анализ произведения),
«Убедительность сценического выступления» (за интересную сценическую подачу информации и музыкальные иллюстрации собственным исполнением).

Также жюри может рекомендовать наиболее интересные доклады к публикации в сборнике научно-исследовательских работ студентов института.

Критерии оценки:

- соответствие содержания доклада заявленной теме;
- содержательность и полнота раскрытия темы;
- качество письменного текста и убедительность донесения содержания докладчиком во время выступления;
- качество музыкального иллюстрирования темы доклада.

Список фильмов и видеозаписей (для коллективного просмотра и интерактивных обсуждений в процессе эксперимента)

«Чечилия Бартоли. На репетиции» (документальный фильм)

«Божественный голос Чечилии Бартоли» (документальный фильм)

Мастер-класс Д.А. Хворостовского в Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Мастер-класс Е. В. Образцовой (Международная творческая школа вокального мастерства)

Ж. Бизе «Кармен» (запись 1978 г.), Вена (исполнители – Е. Образцова, П. Доминго, Ю. Мазурок, режиссер Ф. Дзефирелли)

Дж. Верди «Травиата» (запись 1973 г.), Токио (исполнители – Р. Скотто, Х. Каррерас, дирижер Н. Ричи)

М.И. Глинка «Жизнь за Царя» (выпуск 1992 г.), Москва (исполнители – Е. Нестеренко, М. Мещерякова, Е. Заремба, дирижер А. Лазарев)

Дж. Пуччини «Тоска» (запись 1976 г.), производство Франция–Германия (исполнители – Р. Кабаиванска, П. Доминго, Ш. Милнз, Д. Луккарди, А. Мариотти, режиссер Дж. де Бозио)

П. Масканьи «Сельская честь» (запись 1982 г.), Милан (исполнители – Е. Образцова, П. Доминго, Р. Брузон, дирижер Дж. Претре)

Дж. Верди «Травиата» (выпуск 1982 г.), Метрополитен-опера (исполнители – Т. Стратас, П. Доминго, А. Галь, режиссер Ф. Дзеффирелли)

П.И. Чайковский «Пиковая дама» (выпуск 1999 г.), Метрополитен-опера (исполнители – П. Доминго, Г. Горчакова, Э. Сёдестрем, Д. Хворостовский, дирижер В. Гергиев) и др.

Форма дневника

участника Творческого проекта – Фестиваль «Мир оперы»

Ф.И.О. студента:

Дата	Познавательная деятельность Посещения оперных спектаклей, концертов вокальной музыки; Просмотр видеозаписей оперных спектаклей, концертов известных вокалистов;	Конкурс <i>Индивидуальное участие</i> (программа, репетиционная работа, выступления) <i>Интерактивное участие</i> (прослушивание других участников, отражение наиболее понравившихся произведений, выступлений и их краткий анализ)	Гала-концерт <i>Индивидуальное участие</i> (программа, репетиции с концертмейстером, оркестром, режиссером, хореографом, костюмером) <i>Интерактивное участие</i> (прослушивание других участников, отражение наиболее понравившихся произведений, выступлений и их краткий анализ)	Конференция <i>Индивидуальное участие</i> (тема сообщения, изученная литература по теме, музыкальный материал для иллюстрации) <i>Интерактивное участие</i> (прослушивание других участников, отражение наиболее понравившихся произведений, выступлений и их краткий анализ)	Мастер-классы <i>Индивидуальное участие</i> (тематика, педагог, репертуар для участия) <i>Интерактивное участие</i> (прослушивание других участников, отражение наиболее понравившихся произведений, выступлений и их краткий анализ)
<i>Текстовый отчет по датам в произвольной форме, согласно описанному содержанию</i>					

Заключение руководителя:
оценка _____

Анкета для контрольного этапа педагогического эксперимента

<i>Вопросы</i>	<i>Варианты ответов</i>	<i>Количество ответов</i>
1. Как изменилось ваше отношение к оперному исполнительству после участия в Фестивале?	1. Не изменилось 2. Повысился интерес к оперному исполнительству 3. Понял (а), что это не для меня	
2. Планируете ли вы быть оперным исполнителем?	1. Да 2. Возможно 3. Нет.	
3. Какие качества вы считаете необходимыми для оперного исполнителя? (ранжирование)	1. Хороший голос 2. Артистизм 3. Внешние данные 4. Сценическая выдержка 5. Музыкальный кругозор 6. Стремление к постоянному самосовершенствованию	
4. После участия в Фестивале, как вы считаете, что помогает совершенствоваться оперному исполнителю?	1. Уроки вокала 2. Посещение мастер-классов 3. Участие в концертно-исполнительской практике 4. Посещение концертов вокалистов, оперных спектаклей 5. Прослушивание вокальных и оперных произведений, записей различных исполнителей	
5. Какие мероприятия Фестиваля (формы концертно-исполнительской практики) показались вам наиболее интересными и полезными	1. Конкурс 2. Концерт 3. Мастер-классы 4. Конференция 5. Все формы	
6. Что будет для вас мотивацией для дальнейшего участия в концертно-исполнительской деятельности?	1. Совершенствование исполнительского мастерства 2. Преодоление сценического волнения 3. Расширение репертуара 4. Возможность общения с публикой 5. Возможность творческой самореализации 6. Получение высокой оценки	
7. Как часто вы хотели бы участвовать в мероприятиях концертно-исполнительской практики?	1. Постоянно 2. 3–4 раза в год 3. Раз в полгода 4. Мне достаточно выступлений на зачетах и академических экзаменах	
8. Считаете ли вы, что современный оперный	1. Да 2. Иногда	

исполнитель должен владеть разными манерами пения?	3. Нет, нужно хорошо освоить одну	
9. Удалось ли вам в процессе участия в Фестивале усовершенствовать свои исполнительские навыки в какой-то одной или нескольких манерах пения (отметьте в списке одну или несколько)	1. Bel canto 2. Народная 3. Эстрадная	
10. Какие мероприятия Фестиваля помогли вам освоить разные манеры пения?	1. Конкурс 2. Гала-концерт 3. Мастер-классы	
11. Какие манеры пения вы продолжили бы осваивать?	1. Bel canto 2. Народная 3. Эстрадная	
12. Как вы оцениваете роль Фестиваля в вашем совершенствовании, как исполнителя?	1. Фестиваль дал понять, что совершенствование – это комплексный процесс развития исполнителя 2. Фестиваль помог понять, что главное в совершенствовании – это практический опыт выступлений 3. Фестиваль дал возможность познакомиться с современным оперным искусством и понять, в каком направлении нужно совершенствоваться, чтобы стать оперным исполнителем 4. Насыщенная программа Фестиваля показала, что профессиональное обучение и совершенствование – это большой труд. 5. Я понял, с каким напряжением нужно развиваться, чтобы достичь успехов, но для меня этот процесс был очень сложным. 6. Фестиваль помог мне открыть в себе неожиданные возможности и обнаружить смежные профессиональные сферы, в которых мне в перспективе будет интересно развиваться 7. Программа насыщенная и полезная, но я понял, что это мне не нужно.	