

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный педагогический
университет им. А.И. Герцена»

На правах рукописи

Чжао Мэн

**ОСВОЕНИЕ ОСНОВ ЕВРОПЕЙСКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ
В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ
ОПЕРНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ КИТАЯ**

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:
профессор, доктор педагогических наук
Рапацкая Людмила Александровна

Санкт-Петербург — 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА 1. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР КИТАЯ: ИСТОКИ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ.....	15
1.1. Особенности китайской национальной традиции пения.....	15
1.2. Значимость европейского вокального искусства для рождения китайской национальной оперы.....	23
<i>Выводы по главе 1.....</i>	<i>41</i>
ГЛАВА 2. ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ КИТАЯ И ВИДЫ ПОДГОТОВКИ ОПЕРНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ.....	42
2.1. Оперные исполнители Китая в стране и за рубежом.....	42
2.2. Система высшего вокального образования в Китае, ее организационные и методические основы.....	48
2.3. Оперные театры Китая как дополнительный ресурс формирования вокалистов.....	71
<i>Выводы по главе 2.....</i>	<i>79</i>
ГЛАВА 3. НЕОБХОДИМЫЕ ИННОВАЦИИ В СИСТЕМЕ ВОКАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ОПЕРНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ КИТАЯ (ОПЫТНО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ РАБОТА)	80
3.1. Теоретико-методические аспекты освоения основ европейской вокальной школы: формирование певческого аппарата.....	80
3.2. Ход и результаты констатирующего этапа эксперимента.....	91
3.3. Ход формирующего и результаты проверочного этапов педагогического эксперимента подготовки оперных исполнителей	

Китай посредством освоения основ европейской вокальной школы	112
<i>Выводы по главе 3</i>	124
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	126
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	130

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. В современной педагогике музыкального образования за последнее время сформировалась и получила широкое развитие сфера исследований, содержание которых интегрирует анализ китайского музыкально-педагогического опыта и российские научные подходы. К числу таких исследований следует отнести изучение музыкального театра Китая и особенностей подготовки современных китайских оперных вокалистов. Как свидетельствуют исторические данные, музыкальный театр Китая на протяжении многих веков играл исключительно важную роль в культурной жизни страны. На театральной сцене с древних времен постепенно формировалась китайская модель исполнительства, которая заняла достойное место в мировой культуре. Традиционная музыкальная драма Китая как самостоятельный самобытный вид искусства, начала свой путь из глубины веков с простого песенно-театрального действия деревенских постановок в многочисленных китайских провинциях, постепенно превращаясь в сложный масштабный жанр и преобразуясь в самостоятельный вид профессионального творчества.

В традиционной музыкальной драме сложилась особая система выразительных средств, важнейшим из которых стал вокал. Вокал традиционной драмы (или в современной терминологии *традиционный вокал*) и со стороны эстетики, и по технологии звукообразования значительно отличается от европейского, основой которого является исторически устоявшееся понятие пения *bel canto* (в буквальном переводе — прекрасное пение). Это понятие фактически стало аналогом не только итальянской, но и европейской классической вокальной школы. По авторитетному мнению российского ученого Л.Б. Дмитриева, опубликованного в его многочисленных трудах по истории, теории и методике европейского вокала, *belcanto* требует от исполнителя безупречного владения голосом, включая технику кантилены, виртуозной филировки,

умения исполнять труднейшие пассажи, колоратуры и красивого глубоко насыщенного певческого тона.

В силу исторических причин, породивших многовековую географическую и культурную изоляцию Китая, вошедшего в контакт с европейским и русским музыкальным искусством только в XX веке, стиль *bel canto* и, соответственно, классическое оперное наследие предшествующих столетий, длительное время оставались чужды и китайскому слушателю, и исполнителю. Путь к пониманию европейской музыкальной традиции оказался сложным. Решительный перелом в отношении к оперному наследию и *belcanto* произошел во 2-ой половине XX века. Освоение европейского пения дало целую плеяду блистательных китайских оперных звезд. Но, наряду с этим, произошло резкое расслоение в качестве подготовки оперных исполнителей и их национальной ориентации. Выдающиеся китайские мастера оперного пения, как правило, получили образование в нескольких центральных консерваториях, а затем за рубежом — в европейских странах, России и США. За рубежом в дальнейшем в основном протекала и их исполнительская деятельность. Тот исторический факт, что в России, где в настоящее время обучаются многие китайские вокалисты, накоплен большой опыт освоения европейского вокального наследия и основ вокальной теории и методики, долгое время оставался малоизвестным и фактически не востребованным.

Китай — огромная страна, и в сложившихся условиях ее широкая аудитория, которая могла бы заполнить существующие и новые оперные залы, оказалась изолированной от важнейших интеграционных процессов музыкальной культуры — приобщения к высшим достижениям европейской оперной школы. Необходимость совершенствования системы подготовки оперных исполнителей обусловила **актуальность темы** настоящего диссертационного исследования, которая вытекает из следующих **противоречий**:

- между потребностями китайского культурного сообщества в полной мере приобщиться к европейской музыкальной классике и ее оперным шедеврам и отсутствием научных исследований, позволяющих

обобщить лучший национальный опыт подготовки оперных певцов в контексте установок педагогики музыкального образования;

- между возросшими требованиями к профессиональной подготовке китайских студентов-вокалистов и недостаточным осмыслением опыта интеграции российской и европейской вокальной школы, что дало блестящие результаты в развитии российского вокального искусства и вокальной педагогики;
- между наличием методик, обобщающих достижения европейской вокальной педагогики, и отсутствием их внедрения в учебный процесс китайских консерваторий.

Указанные противоречия способствовали формулированию **проблемы**, которая заключается в необходимости обобщения исторического опыта развития китайского музыкального театра, выявлении основных теоретических и методических положений, которые способствуют освоению основ европейской вокальной школы в целях эффективности подготовки оперных исполнителей для концертных площадок Китайской Народной Республики.

Степень научной разработанности проблемы. Проблема обучения будущих оперных исполнителей является объектом исследований как китайских, так и зарубежных специалистов. Исторический аспект исследования китайского музыкального театра отражен в трудах Ван Юйхэ, ВанЯ-нань, Лю Цзынь, Линь Мижонг, Ля Маочунь, Ли Минди, Ли Гань, Мань Маньи, Ху Шипин, Цзюй Цихун, Багадуров В., Гобби Т., Фучито С., Ярославцева Л.

Проблемы современного обучения оперных исполнителей Китая отражаются в исследованиях Ван Ци, Ван Шуян, Гуань Ин, Джань Хунь, Донг Ялун, Динь Кэ, Джан Хуин и Ван Ходун, Цзин Телинь, Юн Лу, Лю Джунлиан, Лу Дундун, Ли Уихуа, Ли Чэнчжу, Лю Давы, Сюй Чиньжу, Тянь Юбин, Тянь Чунью, Тан Лиин, Хань Дэшэнь, Чжан Личжень, Чжан Вэньхуа, Чэнь Суэ, Чжоу Линг, Чжан Юй, Чжан Ван, Шеен Чи, Юан Лихун, Ян Лиган. Необходимыми для освещения темы являются методические труды знаменитых европейских исполнителей и педагогов XIX века — Ж.-Л. Дюпре, М. Гарсиа-отца,

М. Гарсиа-сына, Ф. Ламперти; российских методистов и специалистов-исследователей состояния системы современного вокального образования в Италии на основе метода *bel canto* — Л. К. Ярославцевой, Л. Б. Дмитриева. Информация о состоянии методического обеспечения вокальной подготовки оперных солистов в вузах Китая, огромного разрыва в ее уровне собрана и обобщена автором настоящего исследования благодаря посещению занятий как в Центральной консерватории (Пекин), так и в ряде периферийных вузов.

Значительная часть информации об оперных исполнителях Китая, постановках опер, репертуаре театров Китая стала доступна благодаря интернет-ресурсам.

Имеющаяся литература позволяет с достаточной полнотой осветить избранную тему.

Цель исследования — выявление педагогических средств совершенствования вокального мастерства в системе подготовки оперных исполнителей в консерваториях Китая, внедрение в учебный процесс авторской методики, направленной на освоение основ европейской вокальной школы студентами в классе вокала.

Объект исследования: процесс вокальной подготовки будущих оперных исполнителей в Китае.

Предмет исследования : освоение основ европейской вокальной школы студентами китайских консерваторий в классе вокала.

Задачи исследования:

- выявить истоки и историческую специфику становления музыкального театра в Китае; обобщить национальные традиции китайской музыкальной драмы;
- рассмотреть процесс проникновения европейской оперы в китайское культурное пространство и проанализировать особенности рождения национального музыкального театра;

- описать специфику функционирования оперных театров и дать общую характеристику современному вокальному оперному исполнительству в Китае;
- проанализировать организационные и методические принципы обучения студентов-вокалистов в китайских консерваториях и особенности учебных планов подготовки оперных исполнителей в Китае;
- выявить основы европейской классической вокальной школы в контексте взаимосвязи технических установок и художественного традиций бельканто; разработать педагогические условия, способствующие освоению бельканто студентами китайских консерваторий;
- провести опытно-экспериментальное исследование по апробации авторской методики освоения основ европейской вокальной школы студентами-вокалистами китайских консерваторий.

Гипотеза исследования: освоение основ европейской вокальной школы будет более эффективным, если:

- проанализированы исторические истоки и дана оценка современному состоянию развития оперного искусства в Китае;
- выявлены основные источники становления вокальной педагогики в консерваториях Китая;
- дана характеристика основ европейской вокальной школы, сложившейся в процессе технического и художественного развития бельканто;
- определены педагогические условия интеграции основ европейского оперного исполнительства с национальными певческими устоями с учетом российского музыкально-педагогического опыта «русской европейскости»;
- разработана и экспериментально апробирована методика освоения основ европейской оперной школы студентами китайских консерваторий.

Методологическую основу исследования составили концептуальные положения трудов китайских и зарубежных ученых, посвященных истории музыкальной культуры и музыкального театра Китая, особенностям

подготовки китайских оперных исполнителей, а также исследования по теории и методике вокального исполнительства и педагогики российских ученых и педагогов-практиков XIX–XXI веков:

- труды китайских авторов музыкально-исторической направленности (Ван Юйхэ, ВанЯ-нань, Лю Цзынь, Линь Мижонг, Ля Маочунь, Ли Минди, Ли Гань, Мань Маньи, Ху Шипин, Цзюй Цихун и др.);
- исследования китайских ученых в сфере вокального исполнительства (Ван Лина, Ван Тинцзюнь, Сюэ Мин, Фанг Юн, Фэн Цзилин, Хоу Юньлун, Ху Джунган, Хуан Хунган, Хуан Цзяньпин, Цзинь Тиелинь, Цзян Шуфэнь, Чжан Ван, Чжан Сухуа, Чжан Юган, Чжао Синь, Чжао Чжэньминь, Чжоу Сяолин, Чжу Линь, Ши Вэйчжэн, Ян Лиган, Ян Хуа, Ян Цюхай, Ян Юн, Яо Яо и др.);
- труды российских ученых и педагогов-практиков, которые раскрывают специфику интеграции национальной музыкальной культуры с закономерностями и традициями итальянской оперной школы (М. С. Агин, В. А. Багадуров, А. Е. Варламов, М. И. Глинка и др.);
- исследования представителей российской педагогики музыкального образования, открывающие пути совершенствования теоретической и методической подготовки студентов в высшей школе (Э. Б. Абдуллин, И. С. Аврамкова, Н. И. Ануфриева, Л. С. Майковская, Е. В. Николаева, Л. А. Рапацкая, Г. П. Стулова, Г. М. Цыпин, А. И. Щербакова и др.);
- труды в области педагогики российских авторов, позволившие сформулировать методологически значимые положения, определившие основы содержания европейской вокальной школы, закономерности их педагогического освоения китайскими студентами в классе сольного пения, а также направленность опытно-экспериментального исследования диссертации (В. В. Давыдов, А. Я. Лернер, М. Н. Скаткин и др.).

Теоретическую основу исследования составила распространенная в российском научном пространстве концепция «диалога культур» (В. С. Библер) как необходимого фактора развития национального музыкального

искусства и образования любой страны. На развитие теоретических идей диссертации существенное влияние оказала теория «русской европейскости», разработанная в трудах Л.А. Рапацкой.

Методы исследования:

- анализ исторической, музыкально-теоретической и методической литературы по проблеме развития оперного искусства, исполнительства и вокального образования в Китае;
- обобщение педагогического опыта подготовки оперных певцов в современном Китае;
- наблюдение за учебным процессом в вокальных классах консерваторий и педагогических вузов России и Китая;
- моделирование педагогических условий и методов, способствующих совершенствованию освоения основ вокальной европейской школы;
- педагогический эксперимент по апробации авторской методики вокальной подготовки будущих оперных певцов в учебных заведениях Китая.

Этапы исследования: исследование проводилось в три этапа.

На первом этапе (2017–2018 гг.) были выявлены методологические основания диссертации, проведен анализ проблемы, сформулированы гипотеза, задачи, определены методы работы. На данном этапе мы стремились выявить особенности вокальной подготовки в центральных и периферийных консерваториях Китая, изучали методический опыт педагогов-вокалистов, вокальный репертуар и специфику освоения европейской музыки в классах сольного пения. Для более точного определения уровня подготовки будущих оперных певцов в китайских консерваториях было проведено интервьюирование педагогов, анкетирование и тестирование обучающихся.

На втором этапе (2018–2019 гг.) были обобщены полученные эмпирические данные, сформулирован ряд методологически значимых теоретических положений, определены значимые для педагогического процесса основы европейской вокальной школы. Это позволило приступить к формирующему эксперименту в соответствии с разработанными педагогическими условиями,

способствующими последовательно осваивать доминантные направления, стилистику, технику европейского оперного пения.

На третьем этапе (2019–2020 гг.) проводилось завершающее обследование участвующих в эксперименте китайских студентов-вокалистов, подводились итоги диссертации, определялась ее значимость в развитии педагогики музыкального образования Китая. Нами были сделаны выводы о необходимости дальнейшего продолжения научной работы с учетом опыта высокоразвитой российской методики преподавания вокала.

Научная новизна исследования:

- раскрыты проблемы профессиональной подготовки в Китае оперных исполнителей европейской музыки;
- обосновано понятие «основы европейской вокальной школы» с историко-стилевой, педагогической точек и исполнительской точек зрения;
- рассмотрена специфика взаимодействия основ европейской вокальной школы и национальной вокальной традиции в контексте современных целей и задач подготовки оперных исполнителей в китайских консерваторий;
- выявлены и проанализированы недостатки современного профессионального вокального обучения в консерваториях Китая и определены условия их преодоления в процессе освоения обучающимися основ европейской вокальной школы.

Теоретическая значимость исследования: выявлена роль оперы как доминанты процесса интеграции китайского вокального искусства в мировое музыкальное пространство. В качестве факторов влияния на процесс освоения основ европейской вокальной школы китайскими студентами актуализированы различия эстетики традиционного вокала Китая и *belcanto*, китайской и европейской театральной культуры, менталитета и языка. Результаты историко-культурологического, музыковедческого и исполнительского анализа китайских и европейских певческих традиций позволили теоретически

обосновать авторскую методику освоения основ европейской вокальной школы студентами китайских консерваторий.

Практическое значение диссертации заключается в возможности преобразования современной ситуации подготовки оперных певцов в Китае, чему способствуют разработанные теоретико-методологические положения и методический материал диссертации. Материалы исследования могут явиться методическим оснащением курсов лекций по истории оперного искусства, включающих культурологическое, музыковедческое и музыкально-педагогическое рассмотрение характерного исторического пути китайской оперы, китайского оперного исполнительства и специфики интеграции китайского и европейского оперного пения.

Личный вклад соискателя

- проанализирован исторический опыт становления китайского национального музыкального театра, особенности китайской оперы и ее эволюция; выявлены достоинства и недостатки современной оперной певческой практики;
- показана необходимость интеграции европейской теории, педагогических средств и методик в процесс вокальной подготовки будущих оперных исполнителей в современном Китае;
- сформулировано и проанализировано понятие «основы европейской вокальной школы»; европейская вокальная школа рассматривается как обобщающее понятие, означающее итоги развития национальных классических оперных школ Европы в контексте историко-культурологических, певческих и музыкально-педагогических традиций;
- выявлен вокально-педагогический потенциал Китая и определены основные виды подготовки оперных исполнителей;
- выделены необходимые инновации в системе вокальной подготовки оперных исполнителей Китая; проведена апробация теоретических положений в опытно-экспериментальной работе на основе разработанной авторской методики.

Достоверность результатов исследования обеспечивается научной обоснованностью концептуальных историко-теоретических и педагогических положений; опорой на достижения современной педагогики музыкального образования высшей школы; широким охватом анализируемой теории и практики подготовки студентов-вокалистов; применением комплекса исследовательских методов (теоретических и эмпирических); подтверждением гипотезы результатами проведенной экспериментальной работы.

Апробация осуществлялась на базе Сычуаньской музыкальной консерватории (г. Чэнду, провинция Сычуань). **Внедрение результатов** исследования отражено в публикациях автора на русском и китайском языках, а также было представлено на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования факультета музыки РГПУ им. А.И. Герцена.

Положения, выносимые на защиту:

1. Освоение классического оперного европейского наследия и претворение стилистики европейского вокала в китайском музыкальном театре осложнено низким уровнем методического и технологического обеспечения учебного процесса в абсолютном большинстве вокальных факультетов консерваторий Китая.

2. Совершенствование подготовки оперных исполнителей в консерваториях КНР требует изменений в содержании учебного процесса и внедрения новых методик и педагогических средств, позволяющих студентам осваивать основы европейской вокальной школы, не утрачивая национальных культурных приоритетов и эстетических смыслов. Историческим примером этого процесса могут служить достижения вокальной педагогики России, рожденной на основе диалога культур и феномена «русской европейскости».

3. Основы европейской вокальной школы в настоящем исследовании рассматриваются как обобщающее понятие, означающее итоги многовекового развития классических оперных школ Европы в контексте культурологических и музыкально-исторических традиций, ценностным началом которых являются певческие установки итальянского belcanto. Определение понятия

«основы европейской вокальной школы» как историко-стилевого, педагогического и исполнительского феномена позволяет разработать и экспериментально апробировать условную учебную модель подготовки оперного певца, владеющего методами belcanto в совокупности технологических и художественных факторов исполнительской трактовки оперной музыки.

4. Педагогические условия и методы освоения основ европейской вокальной школы студентами китайских консерваторий обусловлены подходом к певческому голосу как особому национальному «музыкальному инструменту», формирование которого предопределяется исполнительскими технологиями и художественными принципами belcanto. В методологии освоения основ европейской вокальной школы китайскими студентами в классе оперного пения следует учитывать аналогичный опыт развития «русской европейскости» в российской педагогике музыкального образования.

Структура работы: диссертация состоит из введения, основной части, включающей три главы, заключения и списка литературы.

ГЛАВА 1. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР КИТАЯ: ИСТОКИ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

1.1. Особенности китайского национального традиционного пения

Китай — многонациональная страна, где северная и южная национальная музыка имеют разные манеры пения. В каждом регионе есть собственная опера, разные жанры музыкальной драмы. Поэтому существуют различия в китайском национальном традиционном пении. Народные вокальные и оперные произведения исполняются в основном на китайском языке. Однако из-за диалектов, традиций, региональных различий и других факторов сформировались многообразные манеры национального и народного пения. Эти манеры пения отличаются характером звукоизвлечения, слов, стиля и других аспектов. Для их соединения в единую интеграцию требуется продолжительное время.

Китайское национальное пение имеет специфику. Оно очень открытое, от средней звуковой зоны до высокой звуковой зоны гласный звук «а» почти не меняется, его звучание близко китайскому музыкальному инструменту «бамбуковая флейта». В бельканто от меняющейся звуковой зоны до высокой звуковой зоны гласный звук «а» постепенно переходит в произнесение «о» и «и», гласный звук становится узким и темным, так что звук подходит к черепной полости. Так переходный звук и «прикрытие» высокого звука осуществляют ровный переход. Его звуковой эффект близок звуку европейского музыкального инструмента «флейта».

Международные критики называют манеру пения тенора Паваротти и сопрано Кири Те Канава открытым горизонтальным пением. Однако известно, что так называемая открытая горизонтальная манера пения является

относительным понятием. Ее звуковые эффекты имеют существенные отличия от бы китайского национального пения. Когда используют горизонтальную манеру пения, рот находится в относительно открытом состоянии. Для данной манеры пения нужно открывать горло и формировать глоточную трубку. Что касается других аспектов, таких, как диафрагмальное дыхание, высокое положение главного голоса, полный резонанс и закрытие высоких звуков, все они должны соответствовать принципу *Belcanto*, поэтому общий эффект звука является вертикальным.

Манера китайского национального пения всегда находится в открытом состоянии, голос движется вперед, яркий и узкий тембр должен быть в горизонтальном положении, общее ощущение звука также горизонтальное. Данные особенности обусловлены спецификой произношения в китайском языке и в значительной степени отвечают эстетическим требованиям китайской аудитории [72, с. 92].

Когда в Китае исполняются европейские и американские оперы, китайские и зарубежные вокальные произведения, то используется *Belcanto*, когда исполняются китайские народные музыкальные произведения или китайские оперы с традиционными особенностями, то используется манера китайского национального пения. Эту ситуацию исполнения разной музыки разными вокальными техниками в Китае можно сравнить с движением двух типов машин по двум разным рельсовым путям.

Остановимся на характеристике типов китайских вокальных школ.

Понятие китайской вокальной школы является общим для китайской вокальной системы. В китайском вокальном искусстве сложились различные направления. То или иное вокальное направление формируется в процессе практики пения. Оно зависит от многих факторов. Во-первых, это руководящий принцип создания вокальной школы; во-вторых, это система и технологии обучения композиторов и вокальных педагогов, формирование репертуара для преподавания пения. Формирование направления — это

длительный процесс, охватывающий деятельность многих поколений, специалистов [73, с. 372].

В Китае можно выделить два основных типа вокальных направлений.

Первый тип китайской национальной вокальной школы имеет свои отличительные национальные особенности. Благодаря им, она имеет жизненную силу, национальное и мировое признание. Китайская национальная вокальная школа должна основываться на народном пении, то есть она должна опираться на китайский язык и стиль национальной музыки, взять лучшее от манер традиционного народного пения и оперы, и выработать собственную национальную вокальную теорию и манеру пения. Исходя из особенностей китайского языка и эстетических представлений китайского народа, следует обращать внимание на дикцию, яркое звучание голоса, проникновенность и обаяние исполнения (голос яркий, сладкий милый). Важно также обращать внимание на артикуляцию и дикцию, эмоциональную выразительность и изящество, формирующих своеобразный национальный стиль. На этой основе возможно осваивать навыки *belcanto* и постепенно формировать научную китайскую национальную вокальную школу.

Второй тип китайской вокальной школы носит комплексный характер.

В XXI веке во всем мире произошли перемены в области идей, художественных потребностей, понимания, эстетических стандартов, образе жизни и т.п. С одной стороны, это требует еще раз оценить эстетику вокального искусства и сочетание в нем традиций с новаторством. Пословица гласит: вокальная музыка не имеет границ. Вместе с тем, закономерно встают вопросы: каким образом Китай может создать свою собственную вокальную школу? Как китайское вокальное искусство может заслужить мировое признание? Решение этих исторически важных задач стоит перед нашими вокалистами.

Китайская вокальная школа должна изучить теорию и практику *Belcanto*, обобщить китайскую национальную вокальную теорию, основные манеры национального пения и вокальные стили. Китайская вокальная школа должна отвечать требованиям национальной и зарубежной оперы, китайских

и зарубежных художественных произведений. Знаменитое китайское сопрано Ву Бисия достигла успехов в областях *Belcanto* и народной музыки. Это пример успешного освоения китайской и европейской вокальных школ [190, с. 112].

Китайской вокальной школе присущи следующие особенности:

1. Китайский язык имеет приоритетное значение, иностранный язык используется только для вспомогательных упражнений.

2. Китайское пение должно соответствовать эстетическим стандартам китайского народа и, вместе с тем, учитывать эстетические интересы и требования иностранцев.

3. Технология дыхания, резонанса, звучания, перехода высокого голоса и других аспектов может использовать *Belcanto*. В тоже время его нужно соединять с манерой народного пения.

4. В области «формирования текста», «выведения мелодии», «отпечатка изящества» и стилей важно сохранять очевидную связь с национальными традициями.

Выделим особенности манеры пения и стиля направлений китайской вокальной школы

1. Дыхание пения. Используется диафрагмальный дыхательный метод. Вдыхание производится на определенную глубину, емкость воздуха увеличивается через движение живота с помощью диафрагмы. При исполнении китайских национальных вокальных произведений глубина и мощность дыхания должны быть умеренными.

2. Вокальное звучание. Мышцы вокальных органов находятся в свободном состоянии, открывать гортань следует методом зевка, гортань устойчива книзу. Пение осуществляется в положении дыхания (чтобы звук всегда шел в дыхании). В средней и низкой звуковой области звук фокусируется на передней стороне в «маске». Целесообразно использовать смешанную звуковую область, смешанный резонанс, использовать смешанно истинный и ложный звуки [190, с. 247].

3. Положение и «проход». Для высокого звука соответствует высокое положение в передней части головы, то есть «середина бровей». Можно использовать жужжание и легкий тон. Когда проявляется верхний резонанс и главный голос, можно достигать высокого положения звука. «Проход» — это переходная зона между грудной областью и главным голосом. «Закрытое пение» используется так, что звук обтекаемо переходит из средней звуковой области до высокой звуковой области, то есть от веселого гласного звука «а» постепенно суживается до «о», затем до «и», чтобы достичь свободного прохода.

4. Артикуляция и дикция. Манера китайского народного пения всегда стремилась к звучности. Вследствие особенностей китайского языка, народное пение обычно происходит в передней части рта, что уменьшает артикуляцию. Звук должен быть горизонтальным. *Belcanto* также обращает внимание на то, чтобы петь правильно и звучно. Но из-за характерных особенностей итальянского языка, пение осуществляется на задней части рта, артикуляция оказывается глубже. Звук вертикальный.

5. Стиль пения. Стиль вокальной школы формировался в течение веков под влиянием многих факторов. Он базируется на национальном языке, певческих традициях, зависит от факторов исторических, географических, этнографических и других. Язык, тон, интонации, нюансы являются основными факторами в формировании стиля [128, с. 156].

В итальянском языке существует только один гласный звук. Произношение в *belcanto* и в итальянском языке имеют определенную разницу. В итальянском языке мало гласных звуков, и резонанс легко проявляется. В китайском же языке одно слово имеет несколько гласных звуков. Произношение национального пения близко к языковому произношению, поэтому по сравнению с *belcanto*, произношение звучит более нежно и утонченно, а звуковые волны становятся меньше.

В произношении китайского языка выделяют «голову слова», «живот слова» и «хвост слова». Особенно важно обращать внимание на разработку головы слова, живота слова и хвоста слова в конце предложения. Таким

образом, во время исполнения национальных вокальных произведений целесообразно использовать голову слова, живот слова и хвост слова. Но когда исполняются музыкальные произведения, требуется выдумывать слова (иероглифы) один раз, чтобы в длинном слове был использован метод рифмы.

В изучении формирования китайской вокальной школы необходимо учитывать не только особенности артикуляции и дикции, но и выявить национальные стили в индивидуальной манере исполнения и выражении изящества [73, с. 226].

В ритме китайского традиционного народного пения часто используют некоторые декоративные методы украшения. Форшлаг, портаменто и тремоло — наиболее часто используемые приемы в народном пении. По сравнению с бельканто они отличаются по звукофонеме, ритму и другим аспектам. Кроме того, существуют и иные разновидности. Так, в народной музыке в провинции Шаньдун существует «Да дур», для корейской вокальной музыки характерен звук с прямой волной (сначала прямой, потом волновой). В народных музыкальных произведениях автономного района Внутренней Монголии существует тремоло, которое очень похоже на звук моринхура (монгольская скрипка). В народных музыкальных произведениях автономного района Тибет тоже существуют собственные манеры звукоизвлечения. Все эти особенности включаются в китайское традиционное народное пение. Они могут быть претворены в китайской вокальной школе, определив ее национальное своеобразие [72, с. 112].

Необходимо также отметить особенности использования особенностей европейского вокала в творчестве китайских композиторов. Обычно они опираются на вокальные структуры западной музыки, предполагающие широкое использование манеры бельканто в их исполнении. В этом плане целесообразно выполнять следующие рекомендации.

— Дыхание глубокое и гибкое (откройте горло с глоткой, образуя маску, висящую на верхней части, обратите внимание на единство звука и положения).

– Используйте смешанную звуковую зону (на основе истинного звука, с перемещением высокого звука следует отрегулировать пропорцию истинных и ложных звуков). Чем ниже звук, тем больше истинных звуков, т.к. истинные звуки являются основными. Чем выше звук, тем больше ложных звуков — ложные звуки являются основными.

– В верхнем высоком звуке используется «закрытая манера пения». С помощью верхних брюшных мышц, формируется глоточная труба. Когда движение идет к высшему звуку, гласный звук суживается, нужно регулировать пропорцию «а», «о» и «и». При этом изменение не может быть слишком ранним или слишком поздним.

– Артикуляция и дикция должны быть близки к бельканто, особого внимания требует обтекаемое соединение [75, с. 255].

Часть композиторских музыкальных произведений адаптируют народную музыку. Большинство из них комбинирует китайский и западный стили. Их лад близок к народной музыке, а конфигурация гармонии часто заимствует западные методы. Исполнение этого типа вокальных также предполагает использование методов и приемов бельканто:

– Дыхание глубокое, рот умерено отжатый. Используется «маска» для получения яркого и прямого звука на высоком положении.

– Резонанс верхней части является основным, звук концентрированный и четкий.

– Для верхнего высокого звука следует использовать «закрытую манеру пения». В переходной звуковой зоне осуществляется звучание гласного «о» до высокого звука. Цвет «о» и «и» становится постепенно более глубоким. Следует отметить, что на самом деле звук не изменяется на «о» и «и» (на эти звуки он по похож по произношению) [51, с. 36].

– Артикуляция, дикция, индивидуальная манера исполнения и изящества близки к национальному, голос ближе к горизонтальному, при котором важно единство всех звуков.

Известный тенор и вокальный педагог Ли Уыхуа сказал: «Как хорошо исполнять китайские музыкальные произведения сейчас — в период научной и творческой свободы. Необходимо, чтобы китайские вокальные коллеги постоянно старательно работали и постепенно решали вопросы об использовании европейских достижений в области музыки в китайских музыкальных произведениях [27, с. 154].

После образования Нового Китая, были созданы китайская центральная консерватория, Шанхайская консерватория и ряд высших музыкальных учебных заведений. В процессе преподавания вокальной музыки в этих учреждениях обычно использовалось *Belcanto* и его учебные пособия. В восьмидесятых годах вместе с переходом к реформам и открытости начался новый подъем музыкального образования. Благодаря все более развитым современным технологиям, информация о вокальном образовании также становится все более полной и доступной. Большое количество прекрасных иностранных музыкальных пособий и аудио материалов было включено в образовательную практику Китая. Это содействовало активному развитию вокального образования. Бекки, Yi-KweiSze и другие известные мировые вокальные мастера читали лекцию в Китае. Они вдохнули новую жизнь в преподавание вокала в китайских консерваториях.

Приведенные факты свидетельствуют о том, что вокальное искусство Китая постепенно выходит на мировой уровень. *Belcanto* не только пришло в Китай. Оно развивается здесь на новой почве и процветает [73, с. 88].

В заключении можно высказать надежду на то, что после долгих усилий нескольких поколений музыкантов в начале XXI века в Китае будет окончательно сформирована собственная вокальная школа, которая будет воспитывать всемирно-известных певцов и вокальных педагогов, и Китай внесет свой вклад в развитие мирового вокального искусства [68].

1.2. Значимость европейского вокального искусства для рождения китайской национальной оперы

Классическая европейская вокальная школа сложилась под влиянием итальянского оперного искусства. Когда речь идет об итальянском оперном пении, то, прежде всего употребляется понятие «bel canto». В переводе с итальянского bel canto — прекрасное пение, стилистика которого отличается красотой и предельной связностью звучания насыщенного певческого голоса, изяществом и совершенством вокального орнамента — колоратуры.

Стиль бельканто сложился в итальянской оперной культуре XVII века. Наивысшего уровня развития «бельканто» достигло в XVIII веке, в жанре оперы сэриа, в творчестве Алессандро Скарлатти и в первой половине XIX века в творчестве Дж. Россини, В. Беллини, Д. Доницетти.

Термин «бельканто» ввел в употребление Россини в середине XIX века. В 1856 году, выступая в парижской консерватории, композитор констатировал конец бельканто, имея в виду тот его облик, который сложился в XVIII веке в искусстве кастратов и оперных певиц. Стиль отличался безграничными техническими возможностями, сопоставимыми с возможностями инструментов — струнных и деревянно-духовых. демонстрация техники и была главной задачей певцов.

Но уже в итальянской опере первой половины XIX века у Россини, Беллини, Доницетти виртуозность начинает подчиняться характеристике героев: виртуозные пассажи наполняются выразительными интонациями, соответствующими их эмоциональным состояниям. Исчезают колоратурные импровизации, демонстрирующие технику. Россини утвердил практику точной фиксации текстов вокальных партий. Эти новации нашли развитие в творчестве Дж.Верди и других выдающихся оперных композиторов второй половины XIX века.

Утверждение на оперной сцене второй половины XIX века эстетики реализма, правды характеров и ситуаций исключало господство самодовлеющей виртуозности, что подчиняло вокальные партии персонажей художественным задачам. Вместе с тем, такие стороны *bel canto*, как красота, сила, гибкость, подвижность голоса сохранили свое значение. Как и прежде основой обретения этих качеств оставалась школа *bel canto*.

В XIX веке ведущим педагогическим центром прекрасного пения по-прежнему оставалась Италия. Наряду с этим выдвигается Франция — Парижская школа, которая формируется на основе итальянской. Однако в период необычайного расцвета вокального искусства в Италии в XVIII века *bel canto* во Франции переживало кризис и находилось на довольно низком уровне. Парижские руководящие музыкальные круги приняли решение разработки единого метода преподавания пения на основах итальянского *bel canto*.

Была создана комиссия из выдающихся музыкантов, педагогов и певцов, которая разработала руководство «Метод пения музыкальной консерватории», изданное в 1803 году. В составлении этого руководства приняли участие: певец, а впоследствии известный преподаватель пения, Менгоцци — ученик Бернакки (одного из основателей Болонской школы), выдающийся французский певец и педагог Гара, композитор Керубини и другие.

Парижскую вокальную школу этого времени представляют выдающиеся певцы, преподаватели и теоретики бельканто, в том числе:

– Гароде (1779–1852) французским певец, впоследствии профессор пения Парижской консерватории (с 1816 по 1841), издавший в 1809 году «Методику пения», ряд других трудов. В своих сочинениях Гароде впервые в вокальной методологии сделал указания на применение смешанного регистра высокими мужскими голосами.

– Манштейн, получивший от своих учителей традиции Болонской школы¹. В 1835 и 1839 годах он выпустил на немецком и французском языках сочинение «Система основного метода пения Vernacchi из Болонии» в двух частях.

– Жильбер Луи Дюпре (1806–1896), теоретическим трудам которого предшествовала блестящая карьера певца. Четырнадцатилетним юношей он блестяще исполнил партию сопрано в специально написанном Хороном для него и двух учеников его школы трио. После голосовой мутации, у него образовался небольшой тенор глухого тембра.

Врожденная музыкальность и упорная работа над развитием голоса позволили девятнадцатилетнему Дюпре дебютировать в театре «Одеон» в труднейшей партии Альмавивы в опере «Севильский цирюльник» Россини. в дальнейшем он совершенствовал свое мастерство в Италии у крупнейших итальянских певцов. Сознавая физические недостатки своего голоса, Дюпре начал восполнять их применением *Voix sombree* (грудных прикрытых звуков) на среднем и верхнем регистрах. Это позволило ему расширить диапазон, усилить мощь и выразительность голоса. В 1836 году уже широко известного в Италии Дюпре пригласили в Париж, где он вновь успешно выступил в опере «Вильгельм Телль».

Благородный стиль фразировки, выработанная сила голоса и изящная манера исполнения производили на слушателей огромное впечатление. Но врожденная слабость голосового аппарата заставила Дюпре преждевременно оставить сцену и заняться педагогической деятельностью. В 1846 году он опубликовал сочинение «Искусство пения», в котором изложил свои принципы формирования голосового аппарата (применение грудных закрытых звуков).

Наиболее выдающимися представителями итальянской школы XIX века стали испанцы по происхождению отец и сын Гарсиа.

Мануэлю Гарсиа-отцу (1775–1832), одаренному певцу, сделавшемуся впоследствии известным педагогом, было суждено занять одно из

¹ Манштейн был учеником известного чешского певца и педагога Микша, который учился в свою очередь у Казелли, получившего вокальное образование у Бернакки.

почетнейших мест в истории вокального искусства. Уже в 18 лет он заметно выдвинулся как певец и композитор. В 1808 году впервые выступил в парижском Итальянском оперном театре, где через месяц он занял должность директора. Чувствуя несовершенство своей вокальной подготовки, Гарсиа в 1811 году отправился в Италию. Советы и указания одного из лучших итальянских теноров Анцани помогли ему овладеть в совершенстве классической школой пения и послужили основанием метода, который он впоследствии применил к своим ученикам. В 1816 году Гарсиа вернулся в Париж и занял положение первого тенора в Итальянском театре.

Гарсиа сочинил ряд опер и основал свою школу пения. Блестящие результаты практической школы, созданной Гарсиа, поставили его в первые ряды выдающихся педагогов первой половины XIX века. С 1830-х годов он всецело отдался педагогической и композиторской деятельности. Он подготовил огромное число певцов, из которых наиболее известны: его дочери Мария Малибран и Полина Виардо Гарсиа, знаменитый французский тенор Нурри, Джеральдии, наконец, самый крупный педагог и теоретик вокала XIX века его сын — Мануэль Гарсиа.

Гарсиа-сын родился в Мадриде в 1805 году. Первые вокальные познания он приобрел в Италии во время гастролей отца в Неаполе у знаменитого итальянского певца Априле, а затем учился у отца. В 1828 году Гарсиа-сын, обладавший от природы небольшими голосовыми данными, оставил сцену и под руководством отца занялся педагогической и исследовательской работой. Гарсиа изучил особенности певческого аппарата, разработал прибор ларингоскоп, за что был удостоен ученой степени доктора медицины, обосновал методические принципы, согласно которым основу пения составляют грудодиафрагматическое дыхание, твердая атака звука, «округление» гласных звуков, скрещивание регистров. В 1840 году Гарсиа представил в Парижскую академию наук «Заметки о человеческом голосе», о которых членами Академии был сделан доклад, отметивший огромное значение для науки теоретических и практических исследований Гарсиа. В 1847 году Гарсиа издал «Полный трактат об

искусстве пения», новое, переработанное его издание было опубликовано в 1856 году. Сочинения Гарсиа открывали певцам и педагогам сокровищницу вокальных традиций. Данный труд остается и сегодня методологической базой исследований в области вокального исполнительства.

Гарсиа-сын умер в Лондоне в 1908 году. Его педагогическая деятельность обусловила появление в истории вокального искусства целого ряда известных певцов. Этот факт явился предпосылкой становления вокальной школы. В дальнейшем труд Гарсиа-сына продолжили его ученики. Так, хорошо известна в России деятельность Камилло Эверарди, приглашенного профессора Московской и Петербургской консерваторий. Воспитанниками К. Эверарди стали Усатов, Павловская. Эти певцы в дальнейшем явились наставниками Д. Смирнова, Н. Ханаевой, С. Лемешева. Дочь М. Гарсиа — Полины Виардо-Гарсиа — обучала вокалу Т. Карганову, в дальнейшем педагога К. Г. Держинской и Е. К. Катульской.

Выдающимся итальянским педагогом, подготовившим плеяду знаменитых певцов второй половины XIX века и оставившим после себя печатные труды по вокальному искусству, является Франческо Ламперти (1813–1892). Ламперти никогда не был певцом. Музыкальную карьеру он начал с должности органиста, а затем оперного дирижера. Одновременно работая с певцами, Ламперти приобрел значительный педагогический опыт и в 1850 году был приглашен руководить вокальным отделом Миланской консерватории. В течение четверти века имя Ламперти отождествлялось с Миланской консерваторией; его репутация как преподавателя пения, была чрезвычайно высокой. Сделаться учеником Ламперти стремились даже певцы с известным положением². В историю вокальной педагогики Ламперти вошел также как автор трудов: «Первоначальные упражнения для голоса», «Упражнения для развития трели», «Теоретико-практическое начальное руководство для изучения пения» и «Искусство пения».

² Так, у Ласперти занимались Эверарди, Додонов, на тот момент уже получившие известность и признание.

Сформировавшись в Италии, бельканто на протяжении веков постепенно принималось людьми во всем мире. Это обусловлено тем, что оно опирается не только на широкую практику исполнительства, но и имеет научно-теоретическое обоснование. Овладевая искусством вокальной итальянской оперной школы, мы изучаем выдающиеся вокальные произведения, имеющие мировое признание, содействуем обмену творческими достижениями разных стран. Вместе с тем, владение бельканто расширяет художественные и выразительные возможности китайских вокалистов и китайской вокальной музыки.

Несмотря на знакомство с европейской оперой уже в XVIII веке, музыкальный театр Китая осознанно не вступал с ней в художественный контакт на протяжении двух столетий.

В настоящем разделе факт первых постановок европейских опер в Китае рассматривается в историко-культурном контексте событий первой трети XX века, связанных с массовым притоком в Китай европейских музыкантов.

Тенденция изоляции Китая от мира постепенно в первой половине XIX-го века стала себя изживать. Расширялись контакты Китая с другими странами, в том числе, западными. Предопределили изменение внешней политики страны значимые общественно-политические события в мире, характерные для начала XX.

Таким знаковым событием в 1917 году явилась Октябрьская революция, следствием которой стала эмиграция российского населения в Китай. Среди эмигрантов большую часть составляли представители культуры — писатели, художники, музыканты. Приехав в Китай, эмигранты поселились в Шанхае и Харбине. В 20-ые годы XX века в этих городах проживали наряду с русскими англичане, американцы и другие представители европейских стран. Это объясняет выбор гастролирующими музыкантами Шанхая и Харбина для своих поездок в Китай. В свою очередь, для китайцев подобное явление стало возможностью приобщения европейской музыкальной культуре, и, в частности, таким оперным шедеврам, как «Тоска» Дж. Пуччини, «Риголетто», «Аида» Дж. Верди, «Кармен» Ж. Бизе и др.

В формировании представлений у китайской публики об операх европейских композиторов значимую роль сыграли русские музыканты, находящиеся в эмиграции. Именно этот факт объясняет открытие в начале 20-ых годов Шанхайского оперного театра.

«Первый театр, где стала регулярно выступать оперная труппа русских эмигрантов, открылся в Шанхае весной 1932 года. При поддержке «Русского общества музыкального образования в Шанхае» состоялась премьера оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов». Опера была поставлена В. И. Варламовым, а главную партию исполнил В. В. Кларин. В том же году были поставлены оперы «Русалка» А. С. Даргомыжского и «Евгений Онегин» П. И. Чайковского, которые прошли с большим успехом» [24, с. 28].

В дальнейшем данная тенденция нашла отражение в творческой деятельности режиссеров З. А. Битнера, В. Ф. Валина, Б. А. Серова, исполнителей, оперных певцов — Е.А. Орловской, Л. Ж. Розена.

С 20-ых годов гастроли русских оперных трупп стали официальными. Это значительно расширило «карту» гастрольных поездок артистов. Сохранившаяся пресса тех лет подтверждает явный успех привозимых русскими исполнителями постановок в Китай.

Исследователи особенно выделяют значение эмигрировавших деятелей культуры, поселившихся в Харбине, что может быть объяснимо количеством представителей харбинской диаспоры. Так, известно, что «в 20-е годы XX-го века население Харбина насчитывало 370 тысяч человек, 190 тысяч из которых были русскими эмигрантами. Они и познакомили китайскую публику с европейским оперным искусством, симфонической музыкой и балетом» [79, с. 29].

Следует отметить, что существуют объективные предпосылки данному феномену. Во-первых, географическое положение, обуславливающее близость Китая и России. Во-вторых, открытие в Харбине в начале XX века драматического театра, чему способствовал В. Н. Иванов. Именно на сцене этого театра стали возможны гастроли оперных трупп. Со временем в Харбине возникает собственная оперная труппа. Ее создателем является П. Фивейский.

Данный событийный ряд является объяснением явления признания Харбина главным центром оперного искусства русской эмиграции. Лю Синьсинь, Лю Вэнцин, предметом исследования которых явилась история европейской музыки в Харбине, отмечали, что в 20-е годы на сцене Харбинского театра шли оперы «Аида», «Травиата» Дж. Верди, «Кармен» Ж. Бизе «Кармен»; в десятилетием позднее (в 30-е-40-е гг.) — оперы «Евгений Онегин», «Пиковая дама» П. И. Чайковского, «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова, «Демон» А. Г. Рубинштейна, «Паяцы» Р. Леонковалло, «Фауст» Ш. Гуно [77].

Следом за Харбинским театром был открыт еще один русский театр в Шанхае, получивший название «Восточная Азия». В этом театре были поставлены «Русалка» А. С. Даргомыжского, «Борис Годунов» М. П. Мусоргского, «Сказка о Царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова, а также оперы европейских композиторов — «Кармен» Ж. Бизе, «Травиата» Дж. Верди, «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини.

Сопоставляя репертуар театров Харбина и Шанхая, несложно выявить преобладание постановок опер русских композиторов в Харбине и иную тенденцию — в Шанхае: приоритет опер европейских композиторов. Это, согласно исследованиям Ван Чжичен, объясняет факт работы в Шанхайском театре выходцев не только из России, но и других стран Европы. Потому репертуарную политику Шанхайского театра определили оперы «Похищения из Се-раля», «Свадьба Фигаро» В.А. Моцарта, «Аида», «Риголетто», «Травиата» Дж. Верди, «Севильский цирюльник» Дж. Россини, «Богема», «Мадам Баттерфляй», «Тоска» Дж. Пуччини, «Сельская честь» П. Масканьи, «Фауст» Ш. Гуно, «Кармен» Ж. Бизе, «Паяцы» Р. Леонковалло, «Сказки Гофмана», «Прекрасная Елена» Ж. Оффенбаха, «Тангейзер» Р. Вагнера, «Лакме» Л. Де-либа и другие [24].

Главной предпосылкой появления китайской оперы стали коренные преобразования общественной, социальной, культурной жизни страны в XX веке. Это предвосхитило появление попыток создания нового музыкального театра, отличного от традиционной пекинской оперы.

Исследователи рассматривают 3 периода в истории становления китайской национальной оперы. Начальный этап соотносится с 20–30-ми годами XX века. Это время определило, по сути, предпосылки дальнейших изменений. Тем не менее именно в эти годы зарождаются и получают свое распространение обновленные формы музыкального театра, адресованные массовому слушателю.

Безусловно, первые попытки преобразования музыкального театра Китая тяготели к своему предшественнику, поскольку установки жанра оперы европейского искусства были слишком революционны для сознания деятелей культуры страны этого периода. Отсюда жанровая неопределенность, отсутствие музыкально-драматургического единства и приоритет исключительно авторского замысла.

Вехой в развитии нового музыкального театра Китая стало появление в стране детского музыкального театра. Его создателем стал выдающийся музыкант и просветитель Ли Диньхуэй. Детские оперы Ли Диньхуэя «Воробей и мальчик» (1920), «Маленький художник» (1926) и сегодня широко популярны. В детском театре были апробированы приемы европейского оперного искусства, которые потом перешли на основную театральную сцену. Однако с распространением «взрослой» оперы детская не исчезла: этот жанр, она попрежнему широко распространена в современном Китае.

Родоначальником привычной для нас оперы европейского типа в Китае стал уроженец Российской Империи Аарон Авшаломов — музыкант и общественный деятель, китайский (а позже и американский) композитор [38]. Без него трудно представить формирование современной китайской оперы. Авшаломов долгое время прожил в Китае и был хорошо знаком с местными обычаями и традициями. В 1925 году он создал оперу «Гуаньинь — богиня милосердия», которая, используя китайский сюжет, в то же время была написана в соответствии с европейскими традициями. Опера вызвала широкий интерес и способствовала тому, что множество китайских композиторов начало

экспериментировать в области совмещения приемов традиционного национального театра и европейской оперы.

С 1929 по 1947 год Аарон Авшаломов жил и работал в Шанхае, а последние три года дирижировал Шанхайским симфоническим оркестром. В 1933 году Авшаломовым написаны оперы «Сумеречные часы Ян-гуйфей» и «Сон Вэй Линь». Самой крупной работой композитора стала опера «Великая стена» (1943 год). В этих произведениях продолжился процесс взаимодействия европейских и китайских национальных традиций.

Ко второму периоду становления национальной оперы относят 1940-1960-е годы. Это время, характер которого определяет национально-освободительные идеи. В этой связи неслучайно, что темы социального неравенства, борьбы за справедливость стали ведущими темами творчества китайских композиторов в поиске современной национальной оперы Китая.

Значимая веха в истории китайской традиционной оперы появление «Седой девушки», написанной творческим коллективом Академии Лу Синя — Ма Кэ, Чжан Лу, Цуй Вэй и др. По структуре это пятиактный музыкальный спектакль. Время создания — 1945 г.

Это сочинение на долгое время обозначило приоритеты: значимость темы протеста (социальной и национально-освободительной борьбы); образов простых людей (крестьян, солдат), доминирование традиционного мелоса китайских народных песен (народно-песенный тематизм).

В основу оперы «Седая девушка» были положены мотивы народного предания «Святая с седыми волосами» [62].

Опера была создана в период сложной политической обстановки страны. Это было время завершения многолетней освободительной войны с Японией. Отсюда значимость социальной проблематики в условиях государственного строительства нового Китая. Именно такой контекст заложен в содержание сюжета оперы «Седая девушка», что отмечает в своих исследованиях Ли Минди [71].

По сюжету оперы события происходят в 1935 году, в провинции Хэбэй. Скрываясь от долгов, крестьянин-бедняк Ян Байа-ло покидает свой дом. По возвращении он погибает, а его дочь Си-Эр забирают в дом помещика. Жених Си-эр вступает в Народно-освободительную армию Китая. Си-Эр собираются продать, но она скрывается в горах. Поседев от страданий, Си-Эр полна решимости преодолеть невзгоды жизни. Весной 1938 года армия, в которой служил жених Си-Эр, возвращается в Янгэчжуан и спасает Си-эр.

Премьера оперы «Седая девушка» состоялась в 1945 году. Опера сразу обрела успех, что обусловили удачные композиторские находки в характеристике главных действующих лиц — главной героини Сиэр, её отца Ян Байало, помещика Хуан Шижэнь. Музыкальным материалом явились мелодии китайских народных песен. Из традиционной оперы были заимствованы монологи и диалоги, сопровождаемые музыкальным сопровождением.

Лейтмотивом Си-Эр явилась народная песня провинции Хэбэй «Маленькая капуста». Характер звучания мотива песни в опере значительно меняется в соответствии с сюжетной канвой. Логическим продолжением этого мотива становятся мелодии «Завывает северный ветер...», «Вчера поздно ночью вернулся отец...».

Инновационность данной оперы в том, что композиторы не только использовали возможности драматургического развития народного тематизма, но и в том, что авторами впервые были применены использованы европейские музыкальные инструменты. Из других особенностей европейской оперы «Седую девушку» характеризуют обращение композиторов к системе лейтмотивов, применение европейской гармонии, использование выразительных возможностей хоровых сцен и ансамблей [69].

Особые проблемы возникли в области вокала. Певцы Академии им. Лу Синя³, принимавшие участие в исполнении «Седой девушки», не владели техникой европейского оперного вокала. Обучение певческому искусству в

³ Академия Искусств им. Лу Синя — высшее учебное заведение в Китае. Организована в начале 1938 в Яньане. Одна из первых художественных школ, созданных на территории революционного Китая.

Академии в те годы было ориентировано на театральную драму, изучение эстрадно-песенного ее варианта, в котором применялся преимущественно звонкий, «сладкий» и красивый тембр голоса. Репертуар певцов состоял в основном из народных песен, их обработок или же из оригинальных произведений, написанных в народном стиле. Зарубежная оперная музыка практически не исполнялась. При этом каждый из учащихся в период обучения овладевал только одним из способов пения, использовавшимся в традиционной музыкальной драме [138, с. 69]. А вокальная манера пения Пекинской оперы оказалась недостаточно выразительной для исполнения новой для Китая оперы. Кроме того, искусство *bel canto* было еще чуждо и непонятно слушателю того времени. Освоение нового для Китая жанра музыкального театра требовало и приобщения к европейской вокальной культуре. Следуя призыву «поставить иностранное на службу местному», певцами Академии им. Лу Синя был выработан особый, присущий только китайским певцам оперно-песенный стиль пения, сочетавший приемы народного пения, технику певцов Пекинской оперы и элементы европейской вокальной школы. Этот стиль, по мнению Ли Гань, «стал особым продуктом той эпохи, заложившим фундамент современного китайского вокального исполнения» [69, с. 108].

Таким образом, постановку «Седой девушки» в известной степени можно считать первым шагом в освоении китайскими певцами европейского оперного искусства [69, с. 365].

Далее принцип коллективного авторства в оперном творчестве Китая сохраняется на многие годы.

В 1950–1960 гг. оперный жанр в Китае активно развивается в русле традиции, сложившейся на основе стилистики «Седой девушки». На его основе было создано множество произведений, близких и по содержанию, и по способу создания (коллективом авторов). Последнее на десятилетия прочно закрепились в творческой практике. Песенная опера привлекает широкий круг композиторов, завоевывает массовую аудиторию.

Процесс становления оперного искусства в Китае был сложным. Так, постановка в 1951 г. оперы «Великий поход», созданной Лян Ханьгуаном и Чень Тяньхэ, буквально, провалилась. Объяснением подобного явления стали «пестрота» разностилевых элементов. В стремлении отразить дух эпохи композиторы обратились к армейским песням. Но при этом музыкальный материал и сюжетная канва спектакля были изолированы. Также инородным компонентом оперы явился речитатив.

Опера «Свадьба Сяо Эрхэя» по мотивам одноименного романа Чжао Шули, созданная по либретто студентов оперного факультета Шанхайской консерватории Тянь Чуанем и Ян Ланьчунем на музыку Ма Хэ, Цяо Гу, Цзя Фэем, Чжан Пэйхэном, была поставлена в 1953 году. Данный пример оперного искусства Китая — образец традиционализма в понимании приоритета национальной специфики искусства страны и удачный пример первых попыток сочетания китайской традиционной оперы и отдельных элементов европейского оперного спектакля.

1959 год Союз китайских писателей⁴ провозгласил десятилетним рубежом образования государства. Как яркое событие, 10-летие образования КНР предполагало ряд мероприятий. К их числу были приурочены и оперы. Это предопределило появление оперных произведений, тематикой которых была героика эпохи.

Основной темой продолжала оставаться революция (оперы «Красные часовые на озере Хун» Чжан Цзиньань, «Две красноармейки» Ши Лэмэн, «Красное солнце над горой Кэ» Чжуан Ин, Лу Мин, «Красный коралл» Ван Сижэнь, Ху Шипин, «Утес красных облаков» Шу Теминь, Цэн Фанкэ, «Великая стена южных морей» Мао Юань, Ма Фэй и другие). Знаменательной стала постановка «Красного солнца...» — оперы композиторов Чжуан Ина и Лу Мина. В основу музыки положены напевы национальных меньшинств Китая — тибетского народа. При этом композиторы активно применяют в опере речитативы, как характерную особенность европейской оперы. Подобный

⁴ Союз китайских писателей — творческая общественная организация Китая, созданная в Китае в у.

синтез, по мнению музыкальных критиков, придал опере «Красного солнца...» особую выразительность.

Процесс становления и развития оперного театра был осложнен «культурной революцией»⁵.

В течение десятилетия 1966–1976 гг. вместо продолжения этапа поиска возможных обновлений жанра оперы предлагалось ограничиться «образцовым стилем». Идейное развитие музыкального театра в эти годы было передано руководству страны, строгость политики которого обусловило эпоху упадка оперного жанра.

В период «культурной революции» ставились только новые произведения, получившие название «революционной пекинской оперы». Они опирались, прежде всего, на идеологически востребованные сюжеты. Воспевалась тема революции, другая же тематика была практически не востребована, в чем и проявилась односторонность жанра.

Вместе с тем в музыкальном стиле произведений и этого времени просматриваются элементы нового. В опере «Али Гули» Ши Фу и У Сыма Цзяна по сценарию Хай Сяо, созданной в 1966 г., основой музыкального языка явились народные напевы казахов Синьцзян Уйгурского автономного района Китая. Включение в состав оркестра казахского национального инструмента домры явилось интересной возможностью современного прочтения диалога традиций и инноваций.

По-прежнему использовались разговорные диалоги, но усилилась роль оркестра при исполнении вокальных партий. Солистами применялся особый способ дыхания, заимствованный из народного пения, что помогало лучше раскрыть черты национального характера персонажей.

В этот период в опере также наблюдаются попытки синтеза двух стилей пения — национального китайского и западного, до этого исключавших друг

⁵ «Культурная революция» — это политическая кампания 1966—1976 годах в Китае, возглавляемая Председателем Мао Цзэдуном, в рамках которой решалась цель дискредитации и уничтожения оппозиции правящей партии.

друга. Опера Ян Мин, Цзян Чуньян «Сестра Цзян», имевшая грандиозный успех, стала прямым доказательством удачной попытки такого синтеза.

Произведения сохраняли структуру и музыку «пекинской оперы». Но в дополнение к традиционным использовались инструменты западного оркестра, а в музыкальную конструкцию оперы органично были вплетены интерлюдии и оркестровые номера. Материалом при этом продолжала быть народная традиция, но способы композиторского письма и техники отличались западной стилистикой.

Дальнейшее развитие оперной культуры Китая протекает уже в новых условиях жизни общества — условиях демократизации и открытости миру, вне зависимости от идеологических и социально— политических различий разных стран.

Деятели художественной культуры это предоставило широкие возможности приобщения к мировым достижениям современного музыкального искусства, и, в частности, оперного театра.

Период завершения «культурной революции» в Китае ознаменовал появление в оперных театрах страны новых оперных постановок, что явилось стартом следующего — четвертого этапа в развитии жанра оперы, именуемого «возрождением».

После десятилетия социальных катаклизмов оперный жанр возобновил свое развитие в новых условиях. С началом «политики реформ и открытости» Китай стал осваивать достижения мировой культуры, а идеологические разногласия перестали оказывать существенное влияние на этот процесс. Ведущие деятели искусства смогли включиться в процесс международного культурного обмена, познакомиться с выдающимися образцами мировой культуры и представить свои произведения за рубежом. Именно эти тенденции стали характерной чертой третьего этапа развития китайской оперы, который начался в конце 1970-х годов и длится по сегодняшний день.

В творческой практике китайских композиторов песенная опера по-прежнему играет ведущую роль. Возможно, основное ее назначение в этот

период истории — инициация поиска пересмотра исключительной роли традиции Пекинской оперы, нахождение иных видов традиционного музыкального театра.

Если сравнивать этапы, то новый этап отличает богатство и многообразие тем и образов. Операми этого этапа явились: «Аигули» Ши Фу, Усы Маньцзян, «Великая стена южных морей» Мао Юань, Ма Фэй, «Звездный луч, звездный луч...», «Беглецы в Чичэншане», «Рассветная звезда».

Событием стала опера «Скорбь об усопших», созданная в 1981 году Ван Цюанем и Хань Вэем в честь столетия со дня рождения китайского писателя Лу Синя. Событийность оперы определяет трансформация композиторского мышления в понимании жанра оперы; свобода оперирования Ван Цюань и Хань Вэй речитативами, ариями, дуэтами, хоровыми сценами, как средствами выражения чувства и переживаний героев оперы.

В 1981 году появилась опера «Любовник» Дун Саньшеня. Она стала, своего рода, вершиной достижений китайских композиторов в поиске возможностей обновления жанра, что подтверждает признание зрителей и критиков. Между тем, при явных инновациях в опере заложен традиционный сюжет, что изначально приближает спектакль зрителям, перенося их в провинцию Ляонин. Наряду с сюжетом традиционен музыкальный материал, в основу которого положены мелодии народных песен.

Другое знаковое событие — премьера оперы «Сердце Фан Цао». Этот музыкальный спектакль появился в 1984 году. В основе сюжета оперы — реальная жизнь городской молодежи Китая 1980-х гг. При этом музыкальный язык оперы отличает свежесть и элегантность стиля, как отмечают музыковеды.

В эти годы в Китае и особенно за рубежом работает большое количество музыкантов, которые активно экспериментируют в области сочетания китайской и европейской стилистики. Благодаря этому западный мир знакомится с китайской оперой.

Так, выдающимся произведением времени стала опера «Степь широкая» (композитор Цзинь Сян, 1987 г.). Ее содержание составляет история любви и мести молодого крестьянина Чоу Ху. Особенно запоминающимся в опере стал лейттемный образ «ненависти и мести», своеобразный символ, отражающий переживания и эмоции главных действующих лиц. Носителем образа мести выступает хор, который, как и хор античной древнегреческой трагедии, комментирует происходящее на сцене, сочувствует стенаниям и слезам мстителя, выступает интерпретатором мыслей и чувств героя. Лю Цзинь в исследованиях отмечала, что опера «Степь широкая» стала открытием для западного мира, когда ее премьера состоялась в 1992 году в театре Эйзенхауэра в Центре исполнительских искусств им. Дж. Кеннеди Вашингтона. Опера «потрясла американскую публику» [79, с. 58].

Это событие не могло ни привести к повышению интереса к китайской опере в других странах. На мировой сцене появилась опера из Китая «Записки сумасшедшего», созданная Го Вэньцзин, премьера которой состоялась в Амстердаме в 1994 году. В постановке помимо китайских принимали участие оперные исполнители из Англии, Швеции, Голландии.

В то же время интерес к этим произведениям внутри Китая значительно уступал и до сих пор уступает зарубежному. Этот факт ярко обозначил проблему современной китайской оперной культуры — большие группы населения, а также профессионального сообщества, на сегодняшний день не готовы воспринимать произведения такого уровня. Современный репертуар, как и классический западный, привлекает внимание узкой группы подготовленной аудитории. Для ликвидации этого разрыва необходима серьезная просветительская работа в области эстетического воспитания на государственном уровне.

В 90-ые-годы XX века на сцене оперных театров Китая появились оперы китайских композиторов, как отражение поиска реформирования устоявшихся жанров и форм исполнительства. Таковыми явились оперы «Широкие луга» Сюй Чжаньхай, «Гроза» Мо Фань — по одноименной пьесе Цао Юя,

«Прощай, моя наложница» Сяо Бай, «Дочь партии» Ван Сижэнь, Ван Цзудие и Чжан Чжуоя.

Музыка оперы написана в стиле северных традиционных китайских музыкальных драм, использованы их мелодика и ритм. При этом в композиционной структуре оперы претворены формы европейского оперного искусства — арии, ансамбли, хоры. Органично «переплавленные» в национальном духе, они стали достижением теперь уже национального оперного театра [93, с. 8].

Как видно, за несколько десятилетий XX– начала XXI века современная китайская опера, освоив культуру Запада и сохранив особенности культуры Востока, прошла значительный путь развития. Она впитала традиции европейского оперного жанра и осталась верна традициям национального музыкального театра. Возник неповторимый синтез западного стиля с восточным, что придало оперной драматургии особый колорит.

В оперных произведениях этого времени появились черты современной режиссуры и реализма актерской игры в то время, как традиционные черты жанра — грим, костюмы, отошли на второй план. Тем самым, новый для Китая вид музыкального театра — это попытка объединения элементов китайского традиционного понимания оперы и признание очевидного потенциала современного оперного западного искусства. В настоящее время работает поколение китайских композиторов, завоевавших мировое признание.

Выводы по главе 1

Таким образом, XX–XXI века в истории китайского музыкального театра стали временем освоения страной жанра оперы в контексте Западной культуры мышления. В этом процессе постижения инноваций Китай изначально стремился к интеграции новшеств и традиций старинной китайской оперы и драмы. Это обусловило возникновение феноменального сочетания национального и инонационального. Такое сочетание стало экспериментальным явлением в становлении нового музыкального театра страны.

Вместе с тем дальнейшее поступательное развитие жанра было осложнено рядом проблем. Обозначился резкий контраст в уровне мастерства оперных композиторов Китая и Европы. Это вызвало потребность обучения китайских музыкантов за рубежом. Этот процесс требовал времени. Поэтому на тот момент репертуар оперных театров страны по-прежнему состоял из коллективных «песенных опер», в содержательном и стилевом отношении продолжающих традиции 1940–60-х годов. Причинами явились: неподготовленность массовой аудитории оперного театра Китая к инновациям в оперном жанре, а также недостаточный уровень развития композиторского творчества.

ГЛАВА 2. ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ КИТАЯ И ВИДЫ ПОДГОТОВКИ ОПЕРНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

2.1. Оперные исполнители Китая в стране и за рубежом

Главной проблемой современного оперного театра Китая является формирование певческого мастерства артистов. Ее актуализация обусловлена рядом причин. Уровень мастерства в этой области является основой интерпретации оперного произведения. Мастерство обеспечивает качество и объем репертуара театра. Наконец, именно качество вокала является самым главным «притяжением» публики, так как в процессе восприятия спектакля доставляет главное наслаждение — «прекрасным пением», рождающим эстетическое переживание. Именно об этом свидетельствует четырехсотлетний опыт жизни европейского оперного театра. Для Китая, только в XX веке вошедшего в его мир, причем в условиях абсолютного господства совершенно иной культуры музыкального театра, иного вокала, качество певческих голосов имеет особое значение: от него в наибольшей мере зависит приобщенность широкой публики к европейской музыкальной культуре и тем лучшим достижениям современной китайской оперы, которая за рубежом получила гораздо большее признание, чем в своей стране.

Несмотря на то, что *belcanto* пришло в страну всего сто лет назад и в условиях совершенно иной певческой культуры массовым слушателем отторгалось, сегодня значительное число китайских оперных исполнителей демонстрируют блестящее мастерство владения искусством «прекрасного пения» на всех самых известных оперных сценах мира. Приведем краткую информацию о китайских вокалистах, которые снискали славу звезд мировой величины.

Они стали знаменитыми мастерами оперной сцены, совмещающих эту деятельность с концертным исполнительством, педагогикой, общественной деятельностью в области вокальной культуры.

Первым китайским певцом поколения после основания КНР, прочно утвердившимся на мировой сцене, стал *Тянь Хаоцзян* (бас). Он родился в 1954 году, окончил Центральную консерваторию и далее совершенствовал свое мастерство в на оперном факультете университета Денвер. Его деятельность протекала в основном за рубежом. Тянь Хаоцзяна – обладатель роскошного баса. В 19 лет он подписали контракт с «Метрополитэн-опера». Далее он пел на разных сценах крупнейших оперных театров мира, где исполнил более чем 50 партий. Общее количество его выходов на сцену превысило 1400.

Список важнейших оперных партий, исполненных Тянь Хаоцзяном, включает такие, как:

- полководец в опере «Принц-император» композитора Тан-Дана (опера была поставлена в вашингтонском театре США с участием Доминго и других мировых звезд);
- граф Вальтер в «Луизе Миллер» Верди и Оровезо в «Норме» Беллини, поставленных в «Метрополитен опера»;
- король Филипп Второй в опере «Дон Карлос» Верди (примечательно, что Тянь Хаоцзян стал первым иностранцем, исполнившим эту партию на родине Верди в Италии).

Только в 1998 году певец впервые выступил на своей родине. Он принял участие в совместной китайско-французской постановке «Фауста» в Шанхае, в которой исполнил роль Мефистофеля. Постановка «Фауста» имела успех Китая, и в дальнейшем Тянь Хаоцзян не раз выступал на пекинской сцене.

2000-е годы стали для него продолжением творческого расцвета. Приведем в таблице № 1 наиболее известные оперно-сценические проекты, в которых участвовал певец.

Оперно-сценические проекты Тянь Хаоцзян

Название оперы, композитор	Сцена	Партии	год
«Дон Карлос», Верди	Бельгийский оперный театр	Филипп	2004
«Поэт Ли Бэ», Го Вэньцзин	Рим	Ли Бэ	2005
«Аида», Верди	Оперный театр Сан-Франциско	Король	2007
«Сирота Чжао», Лей Лей	Пекинский Национальный оперный театр	ЧэнИн	2008
«Турандот», Пуччини	Пекинский Национальный оперный театр	Тимур	2008
«Севильский цирюльник», Россини	Пекинский Национальный оперный театр	Бразилия Рио	2009
«Аида», Верди	Оперный театр Верди, Пекинский Национальный оперный театр	Король	2010
«ВогэВогэ», ТяньХаоцзян	Пекинский Национальный оперный театр, гонконгский центр искусств	Брат	2012, 2014
«Ваншичжин энхуэйвэй», Ван ВэйЧжун	Тэйбэй, Пекин, Шанхай	Тянь Хаоцзян	2013
«Евгений Онегин», Чайковский	Большой театр, Мариинский театр	Онегин	2014
«Норма», Беллини	Пекинский Национальный оперный театр	Оро Тревизо	2014

В 2015 году Тянь Хаоцзян вновь выступил в опере «Аида», которая была поставлена в Пекине совместно с дирижером Зубином Мета. В том же году он совместно с Доминго участвовал в исполнении оперы «Симона Бокканегра», затем выступил в четырех итальянских городах с китайской оперой «Рикша», а также исполнил партию Калафа в «Турандот» на сцене «Метрополитен опера».

Среди площадок, с которыми сегодня сотрудничает Тянь Хаоцзян можно отметить следующие: оперные театры Берлина, Кёльна, Леона, Флоренции, Вероны, Генуи и Бильбао, а также государственный оперный театр Чили, оперный театр Сан-Карло в Неаполе, Большой Театр Аргентины, оперные театры Чикаго, Вашингтона и Сан-Франциско, национальный оперный театр Канады в Торонто.

Будучи китайским исполнителем, Тянь Хаоцзян часто выступает с лекциями перед западной аудиторией и представляет слушателям выдающиеся китайские произведения. Из всех исполнителей азиатского происхождения Тянь Хаоцзян наиболее активно сотрудничает со всемирно известными вокалистами, среди которых Л. Паваротти, П. Доминго, Кана, Милнс, Джоан-Андерсон, Ева-Мортон, Брюс, Реми и другие.

Тянь Хаоцзян является членом Американского комитета ста, его приглашали для проведения лекций многие китайские и американские университеты и консерватории. Выступления Тянь Хаоцзяна транслировались на множестве теле- и радиостанций, среди которых: общественное телевидение США, ВВС, национальное телевидение Канады, центральное телевидение Китая и телеканал Янгуан «Нью-Йорк таймс». В специальной статье о Тянь Хаоцзяне ему дана следующая характеристика: «Причиной его успеха является опыт, а весь его опыт — это опера» [135].

С лучшими сценами мира связана деятельность известной китайской оперной певицы Хэ Хуэ (сопрано). Певица родилась в 1972 году, окончила консерваторию города Сиань. В Западной прессе ее называют «самым большим подарком Китая мировой опере». Дебют Хэ Хуэй на сцене состоялся в 1998 году в совместной постановке Шанхайского оперного театра и оперного театра Флоренции в роли Аиды.

Ее международная карьера началась после 2000 года, когда она приняла успешное участие в «Седьмом международном оперном конкурсе Пласидо Доминго», где она заняла второе место. Жюри охарактеризовало ее «самым ярким исполнителем музыки Верди, появившимся в последние годы». Дебют Хэ Хуэй на сцене театра «Региоди Парма» состоялся в опере «Тоска». В мае 2001 года она выступала уже совместно с самим Доминго в концертной программе, которая проходила в большом оперном театре Шанхая. В 2002 году певица вновь успешно выступила на 42-м международном вокальном конкурсе памяти Джузеппе Верди, где Хэ Хуэй назвали достойной преемницей Марии Тиары. Миланские критики также назвали ее лучшей Аидой на сцене театра

Ла Скала со времен Марии Тиары. В дальнейшем Хэ Хуэй еще не раз получала восторженные отзывы критиков, призы международных конкурсов и приглашения от ведущих мировых оперных театров.

После того, как Хэ Хуэй получила мировое признание, она продолжала неустанно совершенствовать свое мастерство, училась у лучших специалистов, сотрудничала со многими корифеями оперного искусства – ведущими дирижерами, вокалистами, режиссерами и оркестрами нашего времени. Среди них: Лорин Мазель, Зубин Мета, Франко Дзефирелли, Пласидо Доминго, Даниэль Орен, Уго де Ана, Ренато Брюсон, Раина Кабайванска и другие.

В 2006 году Хэ Хуэй стала первым китайским сопрано, выступившим в одном из самых знаменитых в мире оперных театров «Ла Скала», исполнив главные роли в «Тоске» и «Мадам Баттерфляй». Хэ Хуэй рукоплескала публика оперных театров Афин, Барселоны, Вены, Мюнхена, Парижа, филармонии Нью-Йорка. В репертуаре певицы известные оперы европейских композиторов — «Аида» Дж. Верди, «Манон», «Мадам Баттерфляй», «Тоска» Дж. Пуччини и другие.

За годы международной карьеры Хэ Хуэй выходила на сцену многих всемирно известных концертных залов и оперных театров, принимала участие во множестве оперных постановок и концертов, завоевала широкое признание публики, престижные награды и титулы, включая: «Лучшая премьера Италии» (2005), «Премия Джульетты» ассоциации Верди (2007), «Вокальная премия Каледоса» (2009), золотая медаль «Вокального Оскара» (2010). В апреле 2015 года она получила награду «Китайцы, повлиявшие на мир» [110].

В 2005 году за исполнение партии из оперы «Турандот» она завоевала первый приз международного конкурса театра «Арена ди Верона», и ее имя было занесено в музей столетнего юбилея этого театра. В последние годы Хэ Хуэй вновь стала обладателем целого ряда престижных наград. В их числе:

- первое место на «50-ом оперном конкурсе Луиджи Иллика» (2011), «лучший исполнитель по версии оперной ассоциации Вероны» и т.д.
- золотая медаль на конкурсе «Оперный Оскар» (2010) в Италии.

- первое место на международном оперном фестивале (2010) за исполнение партии главной женской роли.

В 2011 году она стала первым азиатским исполнителем, получившим первое место на конкурсе Луиджи Иллика. Хэ Хуэй до сих остается единственным китайского происхождения, выступавшим на всех шести главных сценах мира.

Немало китайских вокалистов получило образование у авторитетных зарубежных педагогов в европейских музыкальных вузах. В дальнейшем они принимали успешное и участие в оперных проектах и завоевали престижные награды на международных конкурсах. Среди них:

Чжоу Сяоянь (1917–2016), колоратурное сопрано, окончила Парижскую консерваторию),

Шэнь Сян (1921–1993), тенор, окончил университет Св. Иоанна),

Го Шуджен (родился в 1927 году, сопрано, окончила Московскую консерваторию им. П.И. Чайковского),

Юань Ченье (родился в 1966 году, баритон, окончил Консерваторию Пибоди),

Йо Нун (известное колоратурное сопрано, родилась в 1968 году, окончила Миланскую Консерваторию).

Особенно следует отметить певицу Ву Бисия (родилась в 1975 году, обучалась в Джульярдской консерватории и консерватории при Мэрилендском университете). Она является первым сопрано в Китае, выигравшим самую высокую международную награду за мастерское владение китайским национальным пением и западным стилем *Belcanto*.

Многие китайские вокалисты активно участвовали в выступлениях на европейских и американских оперных сценах вместе со знаменитыми музыкантами. Благодаря своему прекрасному голосу и таланту, Дай Юйцзян стал последним учеником современного «музыкального царя вокала» Лучано Паваротти.

Приведенный в разделе список выдающихся китайских вокалистов не является исчерпывающим. Кроме исполнения знаменитыми певцами отдельных партий в оперных постановках в Европе, уже продемонстрированы блестящие спектакли, в которых все исполнители — от дирижера, режиссера, солистов до хора и оркестра, мастеров сценографии — китайские артисты. Показательным примером подобных проектов стала постановка оперы «Турандот» Дж. Пуччини, которая была успешно показана в Большом театре в Москве (2008) и в итальянском театре «Арени ди Верона» (2014). Обе постановки стали событиями в музыкальном мире, получили широкий международный резонанс. Однако отметим, что почти все явления и события, связанные с мировым успехом китайских вокалистов, происходят за пределами страны. Лучшие исполнители (а значит, и потенциальные педагоги) оказываются вне страны, совершенствование вокального мастерства также протекает в странах западного мира, и отток кадров продолжается уже много десятилетий.

2.2. Система высшего вокального образования в Китае, ее организационные и методические основы

Одной из проблем развития современного вокального искусства в Китае является несоответствие певческого национального потенциала — вокальной одаренности народа, профессиональных достижений мирового уровня — и состояния оперной культуры в стране.

В настоящем разделе рассмотрим данную проблему сквозь призму организационно-методических основ подготовки исполнительских кадров. Академический вокал преподается в 9 основных консерваториях Китая. Обзор преподавательского состава показывает имеющийся педагогический потенциал.

В пяти китайских консерваториях работают 18 преподавателей высокой профессиональной квалификации, которые совершенствовали мастерство бельканто в Италии, обучаясь в магистратурах учебных заведений Рима, Милана и других городов. 16 из них получили образование уровня бакалавра вокальных факультетов китайских музыкальных вузов, высокое качество которого позволило им продолжить обучение в Италии. Все преподаватели имели успешный опыт участия в концертных программах или оперных спектаклях, которые проходили в Италии и Китае. Приведем информацию о данных педагогических кадрах более подробно.

Китайская центральная консерватория (оперный факультет Бельканто) располагает двумя преподавателями (в прошлом — выпускниками этой же консерватории), окончившими вокальную магистратуру в Италии. После обучения за рубежом они вернулись в родной вуз:

Ма Хунхэ (род. 1956), тенор, окончил вокальный факультет Китайской центральной консерватории в Пекине как бакалавр, затем учился в магистратуре Миланской консерватории в Италии. Он исполнял главные партии во многих знаменитых операх, в том числе: «Карьера художника» Пуччини, «Кармен» Бизе, «Женское сердце» Моцарта, «Ноедьма» Беллини, «Альберт Херринг», «Маха Хаони», «Табунщик» Ши Ву, «Гроза» Мэн Вэйдун, «Пастух и ткачиха» Чэнь Юаньлинь и в других операх.

Хы Хэтао (род. 1964), тенор, окончил вокальный факультет Китайской центральной консерватории в Пекине как бакалавр, учился в магистратуре Итальянской государственной Консерватории имени А. Стефани под руководством профессора М. Менгелло (M. Meneghello), знаменитого тенора Г. Раймонди (G. Raimondi), баритона Г. Бечи (G. Bечи), профессора Л. Магьери (L. Magiera) и оперного режиссера М. Говони (M. Govoni) [33].

В *Китайской консерватории (вокальный оперный факультет)* «итальянскую школу бельканто» прошли трое преподавателей. До обучения в Италии они освоили уровень бакалавра по вокальному искусству в разных вузах Китая. 1 преподаватель является выпускницей Китайской консерватории,

вернувшейся в родной вуз после учебы в Италии. Двое преподавателей получили первоначальную подготовку в Китайской центральной консерватории и Уханьской консерватории. Приведем о них данные:

Сун Й (род. 1965), *баритон и тенор*, окончил вокальный факультет при Китайской центральной консерватории как бакалавр, учился в Итальянском Римском центральном вокальном исследовательском институте как магистр.

Ма Лы (род. 1976), *сопрано*, после окончания бакалавриата вокального факультета Китайской консерватории работала солисткой в китайском центральном оперном театре, где исполнила партию “Rosalina” в опере «Die Fledermaus». В 1999 году она поступила в международные оперные конкурсы Доминге (Opera liacom petition international). Здесь она получила полную стипендию для учебы в магистратуре в Италии, где она совершенствовала мастерство бельканто под руководством знаменитого певицы-сопрано Кабаиванска.

В европейских театрах Ма Лы исполнила ведущие партии в операх: «Свадьба Фигаро», «Женское сердце», «Дон Жуан», «Карьера художника», «Мадам баттерфляй», «Турандот», «Травиата», «Бард», «Летучая мышь», «Романтичная вдова» и других. В период активной творческой деятельности Ма Лы выиграла несколько номинаций в международных вокальных конкурсах.

Обладая многолетним ценным опытом пения на итальянской оперной сцене, хорошо зная наследие традиционной китайской музыки и исследования по итальянской школе Бельканто, она преподает китайскую и иностранную камерную музыку, художественные песни, профессиональные дисциплины по оперному пению. Ма Лы в совершенстве владеет правилами произношения и навыками пения на итальянском, немецком, французском, русском, английском и других языках. В преподавании уделяет больше внимания основному *bel canto*, а языковому произношению, пониманию стиля произведений, артистизму исполнения. Она считает, что если вокалист владеет правильным языковым произношением, он может глубже понять стиль произведений, свободно выразить характер героев, замысел композитора, то его концерт уже на половине успеха.

Иан Ханьиан (род. 1978), сопрано, окончила вокальный факультет Уханьской консерватории как бакалавр, затем обучалась в Италии под руководством известного тенора профессора Pier Miranda Ferraro и профессора Роберто Негри (Roberto Negri) при оперном театре Ла скала. Она получила диплом магистра (с отличием) Итальянской оперной консерватории по направлению итальянского оперного пения. [Педагогические кадры– Китайская консерватория, Электронный ресурс]

Уханьская консерватория (вокальный оперный факультет) обладает прекрасным кадровым потенциалом. Здесь работает 4 преподавателя, прошедших итальянскую вокальную школу. Двое из них являются также выпускниками-бакалаврами Китайской центральной консерватории, один – Уханьской консерватории.

Хуан Хао (1981), тенор, является доктором искусствоведения национальной консерватории Штутгарта, участником пяти итальянских международных мастер-классов. Свое мастерство он совершенствовал под руководством известной итальянской певицы-сопрано Кати Риччарелли (Katia Ricciarelli), американского баритона Шерил Милнз (Sherrill Milnes) и других мастеров, вместе с которыми он затем выступил на сцене.

Ли Щиюй (род. 1974), тенор, окончил вокальный оперный факультет Китайской центральной консерватории как бакалавр, совершенствовался под руководством известного баритона Джао Дэньинь, затем в обучался в Италии как магистр.

Ли Дацинь (род. 1971), бас, окончил вокальный факультет Уханьской консерватории как бакалавр под руководством вокального педагога Г-на Ян Динлан. В 2001 году он принял участие в международном оперном мастер-классе в Италии. Далее Ли Дацинь совершенствовал свое мастерство под руководством известного певца Mignon Dunn и William Woodrofe из Метрополитен-опера; исполнил партии в операх: «Дон Жуан», «Свадьба Фигаро», «Лючия ди Ламмермур» и других.

Джу Ифы, бас, окончил магистратуру факультета оперного вокала Китайской центральной консерватории. В июне 2001 году он принял участие в международном оперном мастер-классе в Италии. Затем он учился под руководством известного итальянского баса Ренато Брузон (Renato Bruson). В период обучения в Италии Джу Ифы исполнял басовые партии в операх «Севильский цирюльник» Россини, «Свадьба Фигаро» Моцарта. Дальнейшее обучение он проходил в Миланской консерватории имени Джузеппе Верди под руководством профессора Luisa Mauro [105].

Тяньцзинская консерватория (вокальный оперный факультет) обеспечена кадрами вокальных педагогов. В ней работают 4 преподавателя, владеющих школой бельканто. Трех из них она дала образование уровня бакалавра и подготовила их тем самым к магистратуре в Италии. После окончания магистратуры в учреждениях высшего музыкального образования (Итальянский международный оперный институт, Итальянская королевская консерватория в Неаполе, Итальянская оперная Академия Модены Кубек) выпускники Тяньцзинской консерватории вернулись в родной вуз.

Ван Ге (род. 1973), меццо сопрано, окончила вокальный факультет Тяньцзинской консерватории как бакалавр, затем училась в магистратуре Итальянского международного оперного института под руководством профессора Wilma Vernocchi и Giuseppe Taddei. Ван Гео участвовала в мастер-классе известных итальянских оперных классов имени Enarmonic. Ван Ге успешно выступила с арией из оперы «Турандот» в концертной программе в театре Ла Скала под руководством известного Джанлука Пазолини (Gianluca Pasolini) и заслужила его высокую оценку.

Помимо преподавания в консерватории Ван Ге дает уроки индивидуального обучения начинающим вокалистам из разных городов страны, Многие из ее учеников стали солистами Национальной музыкальной группы, педагогами высших музыкальных учебных заведений, завоевали награды международных, национальных и провинциальных конкурсов.

Ию Пинли (род. 1977), сопрано, окончила вокальный факультет Тяньцзинской консерватории как бакалавр, училась в Итальянской королевской консерватории в Неаполе как магистр.

Июан Лу (род. 1982), тенор, окончил Тяньцзинскую консерваторию как бакалавр и магистр вокального факультета. В октябре 2010 года в результате конкурсного прослушивания, он стал первым китайским учеником мастера Миреллы Френи (Mirella Freni) в Итальянской оперной Академии Модены Кубек в качестве визитного ученого от Национального стипендиального комитета. После окончания учебы с отличием в 2013 году Июан Лу вернулся в родной вуз [54].

Ма Мы (род. 1966), сопрано, в 1996 году Ма Мы приняла участие в мастер-классе известного итальянского оперного мастера Г-жи Ренаты Скотто (Renata Scotto) в Италии. В 1997 году она продолжила образование под руководством американского известного сопрано, педагога Патти Шварц (Patti Swartz), а с 1998 года в Миланской консерватории под руководством профессора Карла Ванини (Carla Vanini), где она в совершенстве овладела технологией belcanto.

Шэньянская консерватория проводит результативную работу по кадровому обеспечению в сфере вокального образования. В ней работают 5 мастеров бельканто. Один из них до обучения в Италии получил диплом бакалавра вокала в Шанхайской консерватории. Четверем своим преподавателям Шэньянская консерватория дала вокальное образование по бакалавриату, чем внесла вклад в их подготовку к обучению в Италии. После завершения учебы в Италии все 4 вокалиста вернулись в родной вуз.

Хе Мыджи (род. 1962), сопрано, окончила бакалавриат вокального факультета Шэньянской консерватории и магистратуру Китайской центральной консерватории. В Италии она приняла участие в мастер-классе имени Франческо Бриччи (Cianfrancesco Brizio), затем совершенствовала мастерство в Миланской Консерватории.

Лиан Инь (род. 1978), сопрано, окончила Шэньянскую консерваторию как бакалавр, затем училась в Итальянской Римской консерватории как магистр. В 2004 году Лиан Инь принимала участие в исполнении оперы «Поход синнего щелка» в рамках оперного фестиваля, который проходил в родном городе Россини — Бецало. В ноябре 2004 года она подписала контракт с испанской компанией в Зальцбурге в Австрии, и участвовала в европейском оперном туре «Мадам баттерфляй». Сценическое творчество Лиан Инь в Европе включает 32 выступления, которые проходили в 29 городах и шести странах, в том числе в Германии, Франции, Бельгии, Люксембурге, Швейцарии и Австрии. Европейские гастроли Лиан Инь успешно закончилось в известном музыкальном центре — городе Зальцбурге.

Бэ Июцинь (род. 1970), сопрано. Бэ Июцинь окончила Шэньянскую консерваторию как бакалавр, затем обучалась в Итальянском оперном институте как магистр под руководством профессора Pierre Milano Ferraro.

Во время учебы в Италии она приняла участие в 12 концертах, которые проходили в разных городах Италии: Милане, Больцано, Пьяченце, Вэйлечэньли, в родных городах Джузеппе Ди Стефанов, Россини, Винченцо Беллини и т. д. В 2003 году в десятой сессии Международного вокального конкурса имени Джузеппе Ди Стефанов Бэ Июцинь была награждена ролью Ализы в опере «Лючияди Ламмермур» Доницетти. В этом же году Бэ Июцинь приняла участие в исполнении оперы «Риголетто» в театре имени Джузеппе Ди Стефанов.

Лю Хан (род. 1974), тенор, окончил Шэньянскую консерваторию как бакалавр, затем училась в Итальянской Консерватории Санта-Чечилия как магистр [55].

Ху Миньдэжиан (род. 1961), сопрано, окончила Шанхайскую консерваторию как бакалавр, затем училась в Итальянской музыкальной консерватории имени Россини, в Высшем музыкальном исследовательском институте Baskala и в исследовательском институте по библейской музыке имени Виктории как магистр и доктор.

Обзор информации о педагогических кадрах, прошедших обучение в Италии, овладевших в совершенстве искусством бельканто, позволяет сделать вывод о том, что в Китае начинают складываться определенные традиции подготовки кадров, которые предполагают возможности дальнейшего обучения выпускников за рубежом. На это указывают следующие данные. В итальянских музыкальных вузах прошли обучение:

6 выпускников Китайской центральной консерваторией (5 бакалавров, 1 магистр),

4 бакалавра вокала Шэньянской консерватории,

3 бакалавра вокала Тяньцзинской консерватории,

2 бакалавра вокала Уханьской консерватории

1 бакалавр вокала Китайской консерватории

1 бакалавр вокала Шанхайской консерватории

В качестве положительного факта, следует отметить возвращение выпускников в Китай после зарубежного обучения и успешной оперно-сценической деятельности. При этом 10 из них вернулись в выпускавшие их китайские консерватории.

Отмеченная формирующаяся тенденция требует дальнейшего анализа с учетом учебно-материальных и педагогических ресурсов каждой из консерваторий, а также поддержки и развития. Вместе с тем, в контексте общекитайской системы подготовки вокалистов число преподавателей, в совершенстве владеющих искусством бельканто, нельзя считать достаточным.

Мастер-классы для музыкантов-исполнителей (инструменталистов или вокалистов), проводящиеся в консерваториях и других музыкальных вузах, — эффективный метод обучения и совершенствования профессионального мастера — представляется сегодня одной из самых современных и актуальных форм передачи профессиональных знаний. Мастер-класс является открытой педагогической формой, которая позволяет в наглядно и доступно показать новые возможности и горизонты творческого развития, как мастера, дающего занятие, так и студентов. Мастер-класс, как правило, проводится

опытным авторитетным педагогом или знаменитым музыкантом, прославившимся в том или ином виде исполнительского творчества. Поэтому мастер-класс всегда оригинален, неповторим, в нем присутствует яркое авторское начало. Такая форма работы развивает профессиональные навыки и кругозор студентов, учит их самостоятельно и нестандартно мыслить, создает благоприятные условия для их интеллектуального роста дальнейшего творчества.

Для повышения качества вокального образования в китайских консерваториях широко используют возможности мастер-классов. Для их проведения приглашаются известные зарубежные оперные исполнители и опытные педагоги.

Приведем обзор информации, представленной на официальных сайтах учреждений, о мастер-классах, проведенных в китайских консерваториях в 2016–2017 годах.

1. Китайская центральная консерватория

1) Международный мастер-класс известного зарубежного певца, педагога Пьера Каппуччилли. Мастер-класс организован Китайской центральной консерваторией совместно с Американским оперным центром. Для обучения в мастер-классе выбрано 24 участника из разных районов Китая [118].

2) В музыкальном зале нашей консерватории состоится мастер-класс зарубежного певца, известного мастера bel canto международного уровня и мастера оперной сцены, тенора Пьера Каппуччилли. Мастер-класс. Г-н Карло Пьер Каппуччилли, которому недавно исполнился 81 год, является вокальным педагогом с самым высоким уровнем из когда-либо выступавших в нашей стране [112].

2. Китайская Консерватория

1) Мастер-класс профессора Американской Консерватории Пибоди⁶, меццо сопрано Денис Грейвз (Denyse Graves).

Денис Грейвз является всемирно известной вокалисткой, призером многочисленных международных вокальных конкурсов. Она училась в

⁶ Одна из наиболее престижных консерваторий США. Расположена в Балтиморе.

Берлинском высшем музыкальном институте и Консерватории Новой Англии, после которого начала карьеру оперного артиста. Американская пресса «США сегодня» назвала ее «оперной суперзвездой XXI века», а «Атлантическая хартия» написала о ней: «Если человеческий звук имеет силу потрясти сердце человека, то у Грейвз есть такая сила». Исполнение ведущих партий в операх «Кармен», «Самсон и Далила», камерного репертуара на немецком, французском, английском языках принесли Денис Грейвз широкую известность в международных музыкальных кругах как мастера *belcanto*.

Денис Грейвз выступала на самых знаменитых сценах оперных театров и концертных залов: в известной Метрополитен-опера (США), оперных театрах Берлина, Вашингтона, Вены, Мадрида, Парижа, Сан-Франциско, Цюриха и других. Она также сотрудничала с Рикардо-Чавирой, Чоном Мен Хун, Charles Dutoit, Маазель-Лорин, Эшенбах, Зубин Мета, Джеймс Ливайн, Мазур, Мстиславом Ростроповичем и другими мастерами.

Денис Грейвз выпустила ряд вокальных альбомов в известных музыкальных и звукозаписывающих компаниях (DG, SONY, EMI и др.), в том числе: «Отелло» в сотрудничестве с Доминго в Парижском оперном театре, «Риголетто» в сотрудничестве с дирижером Джеймсом Ливайном в Метрополитен-опере США и «Весталка» в сотрудничестве с Риккардо Мути в Оперном театре Ла Скала.

В настоящее время Денис Грейвз преподает в Консерватории Пибоди в США, она направила свою энергию на выявление и воспитание музыкальных талантов нового поколения [111].

2) Мастер-класс известного американского профессора, меццо-сопрано Дженис Гриффит.

Вокальный факультет Китайской консерватории совместно с «Инновационным центром китайских музыкальных школ с высокой технологией» пригласил известного американского профессора, меццо-сопрано Дженис Гриффит для проведения мастер-класса в Гуиньтан – концертном зале Китайской Консерватории 10 октября по 11 октября.

Встреча с выдающейся певицей, владеющей различными культурно-художественными традициями и стилями, будет содействовать творческому взаимодействию между китайским и западным пением, что расширит перспективы развития академического пения. Это актуально для китайской вокальной школы, которая развивается не только на основе традиций прошлого, но и современных инновации, и освоения достижений других культур.

Во второй половине 10-го и 11 октября, все места в Гуиньтан — концертном зале заняты. Профессор Дженис Гриффит говорила о методах и передовых тенденциях вокального творчества. Певица познакомила студентов со своим искусством, которое было воспринято как верх вокального совершенства. Шесть студентов выступили на сцене по очереди, их навыки пения и музыкальность заслужили одобрение профессора. Дженис разъяснила важные нюансы вокала, рассказав о том, как методически правильно и эмоционально петь, как лучше управлять дыханием, как контролировать дыхание, как подготовиться к роли и многие другие секреты мастерства вокалиста. Аудитория была увлечена уникальными методами обучения профессора Джениса. В отличие от других мастеров, профессору Дженис наиболее близко «мобильное обучение», когда в процессе студенческого пения, педагог проходит между слушателями, наслаждаясь сценическими выступлениями певцов из разных мест в помещении. Она считает, что это дает возможность лучше понять каждого певца.

После окончания мастер-класса зрители благодарили профессора продолжительными аплодисментами. Преподаватели и студенты консерватории получили глубокое впечатление не только от высокого профессионализма, богатого педагогического опыта, уникального стиля обучения профессора Дженис Гриффит, но и позитивной, доброжелательной атмосферы, которая царила на ее занятии [102].

3) Мастер-класс итальянского сопрано Микела Сбурлати (Michela Sbulati) из Консерватории в Перуге (MUSICA FRANCES COMOR LACCHI — PERUGIA)

4) Мастер-класс Вайгольд Пауль (Paul Weigold), декана вокального факультета при немецком городском театре в Вюрцбурге и Гамбургском государственном оперном театре.

3. Шанхайская консерватория

1) Мастер-класс «Оперной императрицы» Рене Флеминг.

Рене Флеминг принадлежит к лучшим лирическим сопрано в мире, бесчисленные поклонники восхищаются ее непревзойденным голосом и привлекательным образом на сцене. Флеминг является исполнительницей песни на церемонии вручения Нобелевской премии мира в 2006 году, на 60-летнем юбилейном концерте королевы Елизаветы II, на церемонии открытия Американского Супербоула и т. д. Она пропагандирует классическое бельканто массовой аудитории. В 2013 году она была удостоена Национальной медали США в области искусств, которая является самой почетной в области американского искусства. В том же году она получила премию «Грэмми» за лучшее классическое вокальное соло (Рене Флеминг была номинирована на премию Грэмми 14 раз и 4 раза выиграла ее). Она записала альбомы, включающие произведения различных стилей и жанров: классическая опера, независимый рок, джаз и т.п., в том числе саундтрек к фильму «Властелин колец: возвращение короля».

В конце данного музыкального сезона, Флеминг снова сыграла роль Герцогини Марши Лин в опере Штрауса «Кавалер розы» в Нью-йоркском театре Метрополитен-опера и Британском королевском оперном театре. Ее интерпретация этой роли получила широкое признание. Во второй половине этого года в творчестве Флеминг запланированы гастролы в Лондоне, Амстердаме, Хельсинки, Брюсселе, Париже. В свободное от гастролей время Флеминг читает лекции в университетах и художественных заведениях, уделяя большое внимание молодыми начинающим певцам.

Певица только что провела личные концерты в Гонконге, Пекине и Сиане. После короткого пребывания в Шанхае, она улетит в Тайбэй и Сеул. В академическом зале Шанхайской консерватории она проведет мастер-класс.

2007 и 2013 годах Флеминг уже посещала с мастер-классами и концертом Шанхайскую консерваторию. Под ее руководством и рекомендации Шэнь Ян (Shen Yang), Лю Лиан (Liu Lian) и другие вокальные таланты вышли на мировую сцену. В 2013 году Флеминг была назначена почетным профессором Шанхайской консерватории.

4 бакалавра и магистра вокального факультета Шанхайской консерватории исполнили на сцене мастер-класса вокальные произведения: «My Devotion», «Форель», «Быстро уступайте дорогу занятым людям», «Я слышал замечательную песню», а также 8 оперных арий и художественных песен. Флеминг прокомментировала их выступления и поделилась своим опытом.

Перед началом мастер-класса, Флеминг специально посмотрела театр в масштабе 1:10 в Шанхайской консерватории, в котором отметила отличный дизайн и перспективы развития. Она надеется, что и в будущем сможет помогать наиболее способным молодым китайским артистам войти на мировую сцену [67].

2) Итальянский оперный режиссер г-жа Лаура Кесуо пригласению Шанхайской консерватории с 17 по 27 мая проводила мастер-класс, в рамках которого она читала лекцию для студентов четвертого и пятого курса оперного факультета и репетировала фрагменты зарубежной классической оперы. Под руководством г-жи Лаура Кесуо, профессора Ван Кайвэй и преподавателя Ву Ди после десятидневного интенсивного тренинга вечером 27 мая на сцене Концертного зала Лютела состоялось замечательное выступление студентов перед широкой публикой, которая наградила их горячими аплодисментами.

В концерте прозвучали фрагменты из опер «Севильский цирюльник» Россини, «Сердце женщин» Моцарта, «Сладкая любовь» Доницетти, «История ХOFFмана» Оффенбаха, «Кармен» Бизе, «Мадам баттерфляй» и «Богема» Пуччини и других классических произведений. Студенты пели звучным голосом, музыкально, вызывая эмоциональные отклики зрителей. Их интерпретации оперных партий и образов были яркими и убедительными. Это: жадный доктор Бартоло и остроумный честный цирюльник Фигаро; непоколебимый Филипп

Диллиери; добрый, но слабый крестьянин Немерено и плохой врач Дукар Мара; поэт Хоффман и его девушка Антония; строптивая Кармен и офицер Дон Хозе; больная и бедная Мими и другие герои. В завершение концерта прозвучал известный фрагмент из оперы «Летучая мышь» Иоганна Штрауса [60].

4. Уханьская консерватория

Декан вокального факультета Итальянской Миланской консерватории имени Джузеппе Верди, певец-баритон Деметрий Корачипо по приглашению вокального факультета Уханьской консерватории провел вокальный мастер-класс в выставочном зале Хунчжун в Риверсайдском университетском городке.

Деметрий Корачи рассказал аудитории, что пение итальянской оперной арии и художественных песен вбирает в себя стиль произведений, характер героев опер, что становится основой их сценической интерпретации. Он напомнил о том, что музыка похожа на нашу жизнь, поэтому нужен свой собственный эмоциональный вклад в ее исполнение, а не только подражание другим. Поэтому необходим свой анализ нотного текста, свое понимание музыки и свое чувство пения. Он много раз подчеркивал важность языков, говорил о необходимости изучать язык, чтобы правильно интерпретировать произведения.

В мастер-классе участвовали студенты семи вокальных специализаций. Все они получили содержательные и квалифицированные рекомендации Деметрия Корачи. В заключительной части мастер-класс студентов высказали свои собственные проблемы и желание на получение дальнейших консультаций от Деметрия Корачи. Мастер-класс продолжался 4 часа [99].

5. Сычуаньская консерватория

Преподаватель мастер-класса — Мартинуччи Никола (Nicola Martinucci), имеющий мировую известность певец-тенор.

Мартинуччи Никола является учеником легендарного тенора Марио Дель Монако (Mariodel Monaco). На мировой оперной сцене он блистает почти 40 лет, успешно выступая в оперных театрах Австрии — Вены, Америки — Метрополисе, Королевском театре Ковент-Гарден; Германии — Берлина, Цюриха, Италии — Милана, Рима, Флоренции и других [56].

6. Консерватория Цихэй (Xinghai Conservatory of Music)

Знаменитый итальянский оперный певец и педагог Леонардо Маццалья по приглашению вокального факультета консерватории Цихэй дает в ее концертном зале мастер-класс в течение 2-х недель.

В мастер-классе участвовали все преподаватели и студенты вокального факультета. После двухнедельного преподавания мастер-класса у всех участников сложилось более четкое понимание итальянского Бельканто, появились улучшения в произношении итальянского языка и интерпретации классических вокальных произведений и т. п. Мастер-класс показал эффективное достижение желаемых результатов. По его завершению преподаватели и студенты исполнили на сцене концертного зала яркую и содержательную программу.

7. Тяньцзинская консерватория

1) Студенческий концерт мастер-класса имени Гэри Геппо прошел с большим успехом.

В концертном зале в рамках мастер-класса Гэри Геппо прошел специальный студенческий концерт, в котором были ярко продемонстрированы освоенные исполнительские навыки. Концерт стал художественной практикой студентов после слушания лекции профессора Гэри Геппо.

В концертной программе студенты второго, третьего и четвертого курсов вокального факультета выступали по очереди. Они продемонстрировали свои исполнительские навыки и свое понимание образного содержания произведений.

Благодаря тщательному руководству профессора Гэри Геппо и его жены в артистизм студентов и их умения передавать образы героев в оперных партиях или песнях значительно улучшилась, достигли ступени «голоса с эмоциями» [100].

2) «Громко воспеть фиолетовый голос» Мастер-класс певца Павла Феникса, обладателя премии «Грэмми».

Громко воспеть фиолетовый голос – мастер-класс вокально-сценических навыков, организованный факультетом музыкального образования,

состоялся в зале книжного информационного здания. Павел Феникс, известный британский музыкант, дважды лауреат премии Грэмми, дал ценное занятие для преподавателей и студентов разных факультетов консерватории, и любители музыки с интересом прослушали лекцию преподавателя о руководстве хором.

Г-н Павел, прошедший сорокалетнюю карьеру «короля вокала», поделился своим богатым опытом, побуждая участников мастер-класса к открытому размышлению об искусстве и бизнесе, помогая студентам найти свой путь в творчестве в условиях рыночной конкуренции. Г-н Павел также упомянул, что в своей педагогической деятельности он наиболее часто встречался с вопросом: «какие методы нужно использовать для пения классических и популярных произведений?». Певец исполнил художественные песни «Ты как цветок» Шумана, «Рыночная девочка» британского композитора Финтси и «Горная дорога». Он использовал эти три разных по стилю произведения, чтобы объяснить преподавателям и студентам о своей концепции «постоянного поведения» (Consistent behavior). Суть ее состоит в том, что нет разницы в специальных навыках при интерпретации разных стилей. С помощью специального приспособления он показал ритм его сердца, который оставался неизменным, когда он пел энергичную или библейскую песни. Г-н Павел старался объяснить, что хотя стиль, сценическое пространство, состав аудитории могут быть не одинаковыми, свое собственное стабильное состояние производительности не изменяется.

Данная лекция открыла много нового и интересного для преподавателей и студентов. Г-н Павел также выразил надежду, что проведенный мастер-класс будет способствовать обмену творческими достижениями между студентами разных консерваторий и воспитанию художественных талантов в соответствии с рыночным спросом на искусство [65].

8. Шэньянская Консерватория

1) Итальянское сопрано Анна Белла Росси провела мастер-класс

Итальянское сопрано Анна Белла Росси 5 ноября провела мастер-класс, при поддержке заместителя профессора Джэн Лу.

Профессор Анна Белла Росси читала лекцию Джану Чияну, Тао Юнь, Ма Миньиону, Шэну Бовен и другим 9 ученикам из средней школы при институте. Ученики спели «Яркие окна», «В мире нет великолепного Дэсси», «Попросите Бога утешить меня» и другие итальянские художественные песни и оперные арии. Анна Белла Росси высоко оценила уровень пения и вокальную экспрессивность Чжана Цзыяна со второго курса. Анализируя исполненный студентами репертуар и вокальные упражнения, профессор Анна Белла Росси с помощью научных и эффективных методов и простых примеров объяснила важное место расположения звуков, методов работы над дикцией, поддержки дыхания. Она подчеркнула важность точного произношения итальянского языка в вокальной музыке, что было ценными знаниями для учеников и учениц средней школы.

После лекции профессор Анна Белла Росси высоко оценила уровень вокального обучения в средней школе. Она подчеркнула, что средняя школа имеет правильную художественную концепцию, научные методы обучения, может решать задачи вокального обучения в соответствии с возрастом учеников и получить замечательные результаты. Анна Белла Росси также предложила открыть в школе курс итальянского языка, чтобы ученики могли более точно понять тембровые характеристики звука и стили итальянских произведений [101].

9. Сианьская консерватория

Преподаватели и студенты из драматического факультета при Carthage университете (Carthage College) провели оперный мастер-класс и концерт.

Директор института гуманитарных наук и декан факультета музыкального театра, профессор Коринн Несс (Corinne Ness), профессор Лориан Швабер (Lorian Schwaber) и художественный руководитель Томми Лафрат (Tommy Lafrate) исполнили музыкальный спектакль «Жизнь, Любовь и прочее бессмыслица» (Life, Love and other Non-sense) с 18 студентами. Их навыки выразительного пения получили аплодисменты зрителей. В мастере-классе, д-р Коринн Несс провел тщательную работу над арией, которую исполнили преподаватели и студенты музыкального факультета, что показало участникам, что искусство

пения является «чтением рассказов в ритме». После этого преподаватели и студенты консерватории вместе с преподавателями и студентами из Carthage университета составляли музыкальные фрагменты и танцы.

Carthage университет является художественным институтом с четырехгодичным курсом обучения, музыкальный театр – его собственная специальность. Некоторые преподаватели и студенты из нашей консерватории, из Сианьского института искусств и наук, из Пейхуа института вместе смотрели спектакль и слушали мастер-класс [66].

Проведенный обзор мастер-классов позволяет их оценить как важный дополнительный ресурс профессионального обучения вокалистов.

Все мастер-классы проводились мастерами бельканто, опытными педагогами и выдающимися вокалистами – звездами оперной сцены. Нередко проведение мастер-классов было встроено в их гастрольный график по странам мира.

Ценным качеством мастер-классов в китайских консерваториях является их публичность. Мастер-классы проводились перед широкой аудиторией. Слушатели, воспринимающие работу мастера со студентами, могли включаться в этот процесс и задавать волнующие их вопросы.

Встречаясь с корифеями вокального искусства, студенты в практической и непосредственной форме знакомились с секретами профессионального мастерства. Это помогало им осмыслить собственную учебную деятельность на новом более высоком творческом и интеллектуальном уровне.

Во время проведения мастер-класса студенты вокальных факультетов вовлекались в активную деятельность по освоению методов и технологий вокального исполнения под квалифицированным наблюдением специалиста высокого класса. В ходе мастер-класса мастер постоянно давал пояснения, как правильно исполнять тот или иной фрагмент произведения, как исправить наиболее часто встречающиеся ошибки.

Проведенные мастер-классы дополнялись лекциями, теоретическими обзорами актуальных проблем, приемов, методов и технологий вокального

мастерства, что способствовало расширению профессионального кругозора слушателей.

Большое значение на мастер-классах придавалось развитию артистизма, выразительности и образно-эмоциональной наполненности исполнения репертуара. Мастера и участники исполняли много произведений классического вокального репертуара.

В целом мастер-классы погружали участников и слушателей в творческую атмосферу и мотивировали студентов к вдумчивому совершенствованию мастерства.

Консерватории Китая являются основной базой подготовки вокалистов по направлениям академического и народного традиционного пения, хотя система консерваторского образования музыкантов насчитывает около 100 лет. Открытие практически всех консерваторий состоялось в XX веке, что совпадало по времени с активным освоением Китаем европейской музыкальной культуры. К числу первых консерваторий относится Шанхайская, открытая в 1927 году. В 1949 году в городе Тяньцзинь была организована консерватория, которая затем была переведена в Пекин и получила название «Китайской Центральной консерватории». Затем в течение 1950-1960-х годов в разных регионах страны были открыты Уханьская (1958), Шеньянская (1958), Тяньцзиньская (1958), Гуанчжоуская имени Синхая (1958), Сычуаньская (1959), Сианская (1960), Китайская (1964) консерватории.

Высокий уровень вокальной подготовки студентов признается именно за консерваториями. Именно они в основном обеспечивают кадрами музыкальные и оперные театры Китая. Вместе с тем, в организации вокального образования в консерваториях существуют проблемные зоны. Для их выявления рассмотрим особенности учебных планов по специальности «Музыкальное исполнительство» (вокальное направление).

Китайская консерватория: Обязательные дисциплины специальности
«Музыкальное исполнительство» (вокальное направление) — 专业必修课

Тип дисциплины	Название дисциплины	Количество часов в неделю	Количество семестров	Количество часов на полный курс	
Обязательные дисциплины данной специальности	和声 Гармония	4	2	144	
	视唱练耳 Сольфеджио	4	6	432	
	合唱概论 Введение в хоровое пение	2	2	72	
	台词 Слово роли	2	2	72	
	独唱 Сольное пение	4	8	576	
	钢琴 Фортепиано	2	2	72	
	曲式与作品分析 Музыкальные формы и анализ произведений	4	2	144	
	歌剧表演 Оперное исполнительство	4	6	432	
	合唱与重唱 Хоровое пение и дуэт	2	4	144	
	歌剧重唱及宣叙调 Оперный дуэт и речитатив	2	2	72	
	德奥艺术歌曲 Немецкая и австрийская художественная песня	2	2	72	
	中国歌剧表演赏析 Наслаждение и оценка китайской оперы	2	2	72	
		Итого:	34		2232

Как видим, в блок обязательных специальных дисциплин входят не только вокально-исполнительские, но и историко-теоретические учебные предметы: «История китайской музыки», «История зарубежной музыки», «Гармония», «Сольфеджио» и другие.

Приведем также пример варианта учебного плана Китайской консерватории, который показывает соотношение специальных дисциплин в %.

Таблица 3

Введенные для обучения специальные дисциплины в Китае

Наименование дисциплины	Форма преподавания	Общее количество академических часов	Составляющая доля
1. Вокальная музыка	Индивидуальный урок	288	34%
2. История китайской музыки	Коллективный урок	72	8%
3. История зарубежной музыки	Коллективный урок	72	8%
4. Теория музыки	Коллективный урок	72	8%
5. Сольфеджио	Коллективный урок	144	18%
6. Гармония	Коллективный урок	72	8%
7. Анализ музыкальных произведений	Коллективный урок	72	8%
8. Фортепиано (Второстепенная дисциплина)	Индивидуальный урок	72	8%
		864	100

Следующий блок предметов в Китайской консерватории составляют профессиональные факультативы или, как их называют в России, элективные дисциплины по специальности

Таблица 4

Китайская консерватория профессиональные факультативы

Тип дисциплины	Название дисциплины	Количество часов в неделю	Количество семестров	Количество часов на полный курс
Элективные дисциплины по специальности	思想道德修养与法律基础 Идейно-нравственное развитие и правовые основы	2	2	72
	形体 Физическая тренировка (телосложение)	2	2	72
	英语 Английский язык	4	4	288
	意大利语 Итальянский язык	2	2	72
	中国近现代史纲要 Основные положения современной китайской истории	3	2	108
	体育 Спорт	2	2	72
	世界民族民间音乐 Всемирная народная и национальная музыка	2	2	72

中国传统音乐基础 Основы китайской традиционной музыки	2	2	72
中国古代音乐史 История древней китайской музыки	2	2	72
德语 Немецкий язык	2	2	72
法语 Французский язык	2	2	72
毛泽东思想和中国特色社会主义理论体系概论 Общее положение идеи Мао Цзэдуна и теоретической системы социализма с китайской спецификой	3	2	72
艺术概论 Введение в искусство	2	2	72
民族民间舞 Национальные и народные танцы	2	2	72
西方音乐史 История западноевропейской музыки	2	2	72

В учебный блок Китайской консерватории входят также обязательные дисциплины, которые называются ограничительными факультативными дисциплинами, которые направлены на повышение уровня социально-гуманитарной подготовки студентов и формированию здоровой личности выпускника.

В их состав входят следующие дисциплины (см. Таблицу 5).

Таблица 5

Введенные для обучения дисциплины Китайской консерватории

Наименование дисциплины	Форма преподавания	Общее количество академических часов	Составляющая доля
1. Обзор национально-народной музыки	Коллективный урок	72	11%
2. Хоровое пение	Коллективный урок	216	33%
3. Импровизированное фортепианное музыкальное сопровождение	Коллективный урок	72	11%
4. Этническая музыка	Коллективный урок	72	11%
5. Телесная тренировка	Коллективный урок	36	6%
6. Стандартное произношение в чтении	Коллективный урок	36	6%
7. Музыкальное образование	Коллективный урок	72	11%

8. Базовое учебное пособие мелодики	Коллективный урок	72	11%
	всего:	648	100

Следующий блок учебных дисциплин включает дополнительные обучающие занятия по выбору. Он называется произвольными факультативными дисциплинами.

Таблица 6

Произвольные факультативные дисциплины в Китае

Наименование дисциплины	Форма преподавания	Общее количество академических часов	Составляющая доля
Драматическая музыка	Коллективный урок	36	10%
Инструментальное исполнение	Групповой урок (4-10 чел.)	144	40%
Музыка для театрального искусства малых форм	Коллективный урок	36	10%
Поп-музыка	Коллективный урок	72	20%
Музыкальная эстетика	Коллективный урок	72	20%

Таблица № 6 показывает, что в блок входят разнообразные музыкальные учебные предметы. Поэтому пространство выбора для студентов нельзя назвать широким.

Китайские студенты изучают историю мировой музыки и историю китайской музыки, систематически и всесторонне осваивают музыкально-теоретические предметы, знакомятся с эстетическими и искусствоведческими концепциями развития музыкальной культуры. Это формирует у них научные основы понимания музыки разных стилей и исторических периодов.

Вместе с тем, модернизируя вокальное образование Китая, целесообразно пересмотреть последовательность освоения отдельных дисциплин, усилив принцип непрерывности образования.

Руководство при составлении учебных планов данным принципом должно соотноситься с целью профессиональной подготовки певца-исполнителя, владеющего компетенциями художественно-творческой, культурно-просветительской, педагогической и научно-исследовательской деятельности.

Подобная установка обуславливает необходимость внедрения новых учебных дисциплин, освоение которых будет способствовать развитию, как общей музыкальной культуры обучающихся, так и непосредственно профессиональной.

Важным условием модернизации вокального образования должен быть рассмотрен практикоориентированный подход, что предполагает практическую деятельность, как исполнительскую, так и педагогическую.

Однако, инновации целесообразно сбалансировать с имеющимися традициями. Так, важным видится сохранение ведущего значения в учебном плане профильных дисциплин. Лекционные и практические занятия по ним формируют методологическую основу постижения будущими певцами особенностей певческого исполнительства и методики преподавания вокала.

Таким образом, позитивное развитие китайского вокального образования будет осуществляться при условии постоянного совершенствования учебных планов и организационно-методических основ, использования внутренних учебных ресурсов и достижений педагогики Китая, а также изучения и внедрения зарубежного передового опыта.

2.3. Оперные театры Китая как дополнительные ресурсы подготовки вокалистов

Как показывает история, немаловажным фактором развития вокального искусства является деятельность оперных театров, которая оказывает непосредственное влияние на формирование оперно-вокальной культуры певца и уровень его профессионального мастерства. С этой точки зрения представляется

также важным расположением театров, материальная доступность для студентов, репертуар, особенность функционирования.

Сегодня в Китае всего 49 музыкальных театров. Только 9 из них, расположенных в очень крупных городах, специализируются на оперных постановках. В остальных идут наряду с последними драматические спектакли, концерты, мюзиклы и другие представления. Билеты на оперу очень дорогие. Репертуар в основном состоит из песенных опер, основанных на простых вокальных формах, не требующих владения техникой *bel canto*.

В настоящем разделе проведем обзор деятельности музыкальных театров в Пекине и Шанхае, которые отражают современную ситуацию в данной сфере, характерную для многих крупных городов Китая.

В городе Пекине 9 больших и малых театров. Только в Государственном большом театре Китая с момента его создания до сегодняшнего дня демонстрируются европейские классические оперы и оперы китайских композиторов XX века.

Государственный большой театр Китая — крупномасштабный дворец, центр китайско-иностранных культурных связей, важная база индустрии культурной креативности страны. Театр был построен в 2001 году. В его структуру включены: оперный театр, концертный зал, драматический театр, художественный выставочный зал, центр художественного обмена и другие комплектующие сооружения. В Государственном большом театре Китая демонстрировались многие шедевры классической европейской оперы [Государственный большой театр Китая, Электронный ресурс]. Репертуарную политику театра последнего десятилетия (с 2008 по 2017 гг.) представим в следующей таблице №7.

Репертуарная политика Государственного большого театра Китая

	Название оперы	Композитор	Дата постановки	Страна
1.	«Турандот» (Продолжить создание)	Джакомо Пуччини, Хо Уыя	21 марта 2008 г.	Италия
2.	«Богема»	Джакомо Пуччини	1 мая 2009 г.	Италия
3.	«Мадам Баттерфляй»	Джакомо Пуччини	4 июня 2009 г.	Италия
4.	«Риголетто»	Джузеппе Верди	18 июня 2009 г.	Италия
5.	«Волшебная флейта»	Моцарт	20 ноября 2009 г.	Австрия
6.	«Кармен»	Бизе	13 мая 2010 г.	Франция
7.	«Джанни Скикки»	Пуччини	27 мая 2010 г.	Италия
8.	«Травиата»	Джузеппе Верди	1 июня 2010 г.	Италия
9.	«Любовный напиток»	Гаэтано Доницетти	9 июля 2010 г.	Италия
10.	«Тоска»	Джакомо Пуччини	12 мая 2011 г.	Италия
11.	«Летучая мышь»	Йоганн Штраус	3 июня 2011 г.	Германия
12.	«Золушка»	Джоаккино Россини	20 октября 2011 г.	Италия
13.	«Севильский цирюльник»	Джоаккино Россини	20 октября 2011 г.	Италия
14.	«Летучий голландец»	Рихард Вагнер	3 апреля 2012 г.	Германия
15.	«Бал-мас-ка-рад»	Джузеппе Верди	24 мая 2012 г.	Италия
16.	«Лоэнгрин»	Рихард Вагнер	4 декабря 2012 г.	Германия
17.	«Сказки Гофмана»	Жак Оффенбах	31 января 2013 г.	Франция
18.	«Отелло»	Джузеппе Верди	11 апреля 2013 г.	Италия
19.	«Набукко»	Джузеппе Верди	22 мая 2013 г.	Италия
20.	«Свадьба Фигаро»	Моцарт	15 августа 2013 г.	Италия
21.	«Итальянка в Алжире»	Джоаккино Россини	28 ноября 2013 г.	Италия
22.	«Евгений Онегин»	Чайковский	14 марта 2014 г.	Россия
23.	«Трубадур»	Джузеппе Верди	21 мая 2014 г.	Италия
24.	«Сельская честь»	Пьетро Масканьи	13 августа 2014 г.	Италия
25.	«Паяцы»	Руджеро Леонкавалло	13 августа 2014 г.	Италия
26.	«Норма»	Беллини	11 сентября 2014 г.	Италия
27.	«Вильгельм Телль»	Джузеппе Верди	19 сентября 2014 г.	Италия
28.	«Дон Паскуале»	Доницетти	16 октября 2014 г.	Италия
29.	«Аида»	Джузеппе Верди	24 января 2015 г.	Италия
30.	«Кавалер розы»	Рихард Штраус	9 апреля 2015 г.	Германия
31.	«Андре Шенье»	Умберто Джордано	28 мая 2015 г.	Италия
32.	«Симон Бокканегра»	Джузеппе Верди	20 августа 2015 г.	Италия
33.	«Самсон и Далила»	Камиль Сен-Санс	9 сентября 2015 г.	Франция
34.	«Джоконда»	Амилькаре Понкьелли	27 января 2016 г.	Италия
35.	«Тангейзер»	Вагнер	6 апреля 2016 г.	Германия
36.	«Русалка»	Антонин Дворжак	17 мая 2016 г.	Чехия
37.	«Макбет»	Джузеппе Верди	7 сентября 2016 г.	Италия
38.	«Веселая вдова»	Франц Легар	18 января 2017 г.	Германия
39.	«Лючияди Ламмермур»	Гаэтано Доницетти	9 апреля 2017 г.	Италия
40.	«Тристан и Изольда»	Рихард Вагнер	10 июня 2017 г.	Германия
41.	«Фальстаф»	Джузеппе Верди	3 декабря 2017 г.	Италия
42.	«Чиби»	Чжу Шаоюю	22 декабря 2008 г.	Китай
43.	«Красавица Xi Shi»	Лы Лы	29 октября 2009 г.	Китай
44.	«Учительница в горной деревне»	Хо Уыя	22 декабря 2009 г.	Китай

45	«Сирота Чжао»	Лы Лы	20 июня 2011 г.	Китай
46	«Слух о канале»	Ин Чин	21 июня 2011 г.	Китай
47	«Отряд красной гвардии в Хунху»	Оян Чианшу, Чжан Цзянан	1 октября 2012 г.	Китай
48	«Массаж»	Ун Чигэн	5 сентября 2013 г.	Китай
49	«Мировое единство»	Чжу Шаою	30 сентября 2013г.	Китай
50	«Рикша»	Го Вэньцзин	25 июня 2014 г.	Китай
51	«Великая стена на Шелковом пути»	Чжу Шаою	20 декабря 2014 г.	Китай
52	«Посетители из айсберга»	Лы Лы	24 декабря 2014 г.	Китай
53	«восход солнца»	Цзинь Сян	17 июня 2015 г.	Китай
54	«Родовитая знать Лы по проектированию и строительству»	Цай Дунчжэнь	18 июля 2015 г.	Китай
55	«А зори здесь тихие»	Тан Цзяньпин	5 ноября 2015 г.	Китай
56	«Рыболовство и золотая рыбка»	Мо Фан	10 ноября 2015 г.	Китай
57	«Джын Гофу» (имя человека)	Чжу Шаою	18 декабря 2015 г.	Китай
58	«Фан Жимин»	Мэн Вэйдун	24 декабря 2015 г.	Китай
59	«Великий поход»	Ин Чин	1 июля 2016 г.	Китай
60	«Ходжа Насреддин»	Ин Чианвэн	22 декабря 2016 г.	Китай
61	«Побережье Реки Цзиньша»	Лы Лы	28 июля 2017 г.	Китай
62	«Орхидея»	Чжан Цяньи	1 октября 2017 г.	Китай

Как показывает таблица №7, за представленных 10 лет, в Государственном большом театре Китая была поставлена 41 опера зарубежных авторов, в том числе:

- 27 опер итальянских композиторов (в том числе: 16 опер Дж.Верди, 5 — Дж.Пуччини, 3 — Г. Доницетти, 3 — Дж. Россини, по 1 опере — Леонковалло, Масканьи, Джордано и Понкелли);
- 9 опер австро-немецких композиторов (4 — Р. Вагнера, 2 — В. А. Моцарта, по 1 — Рихарда Штрауса, Иоганна Штрауса, Ф, Легара);
- 3 оперы французских композиторов (Ж. Бизе, Ж. Оффенбаха, К. Сен-Санса);
- 1 русская опера (П. И. Чайковский);
- 1 чешская опера (А. Дворжак).

Как видим, в зарубежном списке преобладают оперы, требующие от артистов высокого уровня владения искусством бельканто.

В этот же период состоялись постановки 21 оперы китайских композиторов, в том числе:

- 4 оперы Чжу Шаоюю,
- 4 оперы Лы Лы;
- 2 Ин Чин;
- 11 опер разных авторов (Хо Уыя, Оян Чианшу, Чжан Цзянан, Чжан Цяньи, Ун Чигэн, Го Вэньцзин, Цзинь Сян, Цай Дунчжэнь, Тан Цзяньпин, Мо Фан, Мэн Вэйдун, Ин Чианвэн)

К сожалению, Государственный большой театр Китая на сегодняшний день остается единственным театром, который последовательно и целенаправленно знакомит публику с лучшими образцами европейской и современной китайской оперы.

Центральный оперный театр является государственным учреждением, подчиняющимся Министерству культуры. Он был основан в 1952 году на базе Центрального инструментального ансамбля Яньань и художественного ансамбля имени Лу Синя. В 1942 году ансамблем Яньань были поставлены оперы «Освоение целинных земель братом и сестрой» и «Седая девушка». Центральный оперный театр имеет масштабную площадь и мощное техническое оснащение. Сегодня он остается одним из наиболее крупных музыкально-театральных учреждений в Китае и в Тихоокеанском регионе [140].

Театр Хайдянь был основан в 2003 году. В настоящее время он является единственным крупным комплексным сооружением культурного назначения в северо-западной части Пекина, которое имеет высококласное здание и оборудование, что обуславливает его многофункциональность. Прекрасный внешний вид театра Хайдянь делает его достопримечательностью района. Он находится в центральной зоне научно-технического парка Чжунгуаньцунь, Главным образом в театре Хайдянь демонстрируются крупные музыкальные сказочные представления, музыкальные спектакли, комедии, опера и другие театральные жанры [131].

Большой театр Мэй Ланьфана — мастера искусства пекинской оперы Китая — был основан в 2008 году. Он является современным сооружением, обладающим высокой технологичностью. В проектах вестибюля, зрительного зала, сцены и комплектации оборудования учтена специфика национального традиционного театра. Поэтому главным образом он демонстрирует китайскую пекинскую оперу. Вместе с тем, на его сцене могут ставиться: оперы европейских классиков и современных китайских композиторов, драматические спектакли, балеты, концертные программы и т.д. [21].

Театр Пекинской выставки главным образом демонстрирует балеты, симфонические концерты, оперную и танцевальную драму. В его зале могут также проводиться крупные конференции. После завершения строительства в 1954 году, по приглашению театра на его сцене выступали музыкально-художественные коллективы, имеющие мировую известность, в том числе: Российский классический образцовый балетный ансамбль, Ансамбль песни и пляски Российской Армии имени А.В. Александрова, Государственный академический хореографический ансамбль «Березка», Британский королевский балетный ансамбль, Филармонический симфонический оркестр Баден-Баден Германии, Балетный ансамбль Мацуяма Японии, Королевский балетный ансамбль Дании, Китайский балетный ансамбль и другие. И сегодня этот театр играет важную роль в развитии международного культурно-художественного сотрудничества [130].

Театр Шицзи был основан в 1985 году по совместному проекту китайских и японских архитекторов. В 1990-е годы он получил известность как театр, использующий передовые технологии. Сегодня театр Шицзи входит в состав Международного молодежного коммуникативного центра Китая, который занимает площадь 55000 кв.м. В его помещениях организуются китайско-иностраные культурные встречи и коммерческие художественные представления, демонстрируются крупные оперные, драматические и балетные спектакли [132].

Столичный театр, построенный в 1954 году, находится в подчинении Пекинскому народному художественному театру. Он является первым специализированным театром, построенным после образования нового Китая с целью демонстрации драматических спектаклей. В Столичном театре предусмотрена возможность постановки крупных песенно-танцевальных шоу, театральных спектаклей и демонстрации кинофильмов [125].

Международный театр Поли Пекина, построенный в 1999 году, является одним из важных пекинских центров сценических искусств. В репертуаре театра широко представлены сатирические скетч-диалоги сяньшэн, новогодние концерты, балеты, симфонические концерты, оперы, музыкальные спектакли и другие жанры [90].

Китайский детский театр был создан в 1956 году. На его сцене было поставлено множество отличных древних, современных, китайских и иностранных детских драматических произведений. Китайский детский театр оказал влияние на развитие детского драматического и музыкального театра. Художественные достижения театра не раз отмечались наградами конкурсов и фестивалей [61].

Шанхай является крупным культурным центром Китая, имеющим богатую историю широкого культурно-музыкального международного взаимодействия. В Шанхае находится 5 крупных театров, которые имеют возможности реализации разнообразных сценических проектов. Однако европейская классическая опера составляет основу репертуара только в *Большом театре Шанхая*, в котором сформировались давние традиции таких постановок.

Здание Большого театра Шанхая было построено в 1998 году. С первых сезонов в его залах удачно демонстрировались оперы, музыкальные спектакли, балеты, концерты симфонической и камерной музыки, драматические спектакли, китайские традиционные музыкальные драмы и другие крупные сценические проекты. Последнее десятилетие работы театра было отмечено знаменательными событиями. В 2011 году на его сцене была представлена опера «Волшебная флейта» Моцарта в исполнении оперного театра Нью-Йорк

Метрополитен-опера. В Нью-Йоркской постановке приняли участие: госпожа Хуан Ин (Китай), Эрик Миклош, Мэттью Полензани, Рене Папе, Натан Ганн (США). В сентябре 2015 года Берлинский комический оперный театр также показал в Большом театре Шанхая оперу Моцарта «Волшебная флейта». Для Берлинского комического оперного театра это представление стало первым знакомством спубликой азиатского региона [22].

Шанхайский оперный театр был создан в 1956 году на базе. Его Шанхайского театра оперы и балета и Шанхайского музыкального ансамбля. За несколько десятилетий своей деятельности этим театром было осуществлено много сценических постановок известных и популярных оперных и балетных спектаклей, хоровых программ, песенно-танцевальных представлений, концертов инструментальной музыки и т.п. В Китае широко известен солист оперной труппы этого театра — Ма Фэй, который исполнил ведущие партии во многих классических европейских операх [150].

Театр Ихай был построен в 2001 году. Его репертуар ориентирован главным образом на драматические и музыкальные спектакли, оперы, комедии и концертные программы [129].

Шанхайский театр Данин был построен в 2010 году. В настоящее время он активно сотрудничает с художественными коллективами и деятелями искусства из нескольких десятков стран (в том числе Гонконг и Тайвань). На этой основе им реализовано около ста многообразных сценических проектов. В театре успешно идет традиционная пекинская опера, концерты, комедии, оперы-балеты и другие жанры [151].

Шанхайский большой театр Поли был построен в 2014 году. Его репертуар, как правило, составляют цирковые представления, концерты, симфоническая музыка, оперы и балеты, детские спектакли. Помимо сценических представлений в Шанхайском большом театре Поли проводятся международные конкурсы пианистов [149].

Выводы по главе 2

Несмотря на то, что традиции belcanto пришли в Китай всего сто лет назад и в условиях совершенно иной певческой культуры массовым слушателем первоначально отторгалось, сегодня в КНР наблюдается устойчивый интерес к искусству «прекрасного пения».

Немаловажным фактором развития вокального искусства в Китае является деятельность оперных театров, которая оказывает непосредственное влияние на формирование оперно-вокальной культуры певца и уровень его профессионального мастерства. Между тем, из 49 театров только 9, расположенные в крупных городах, специализируются на оперных постановках европейских композиторов ввиду того, что певческим стилем bel canto владеет ограниченный контингент оперных певцов КНР.

При этом Китай обладает необходимым потенциалом для изменения сложившейся ситуации. Так, в пяти китайских консерваториях работают 18 преподавателей высокой профессиональной квалификации, которые совершенствовали мастерство бельканто в Италии, обучаясь в магистратуре учебных заведений Рима, Милана и других городов. 16 из них получили образование уровня бакалавра вокальных факультетов китайских музыкальных вузов, высокое качество которого позволило им продолжить обучение в Италии. Все преподаватели имели успешный опыт участия в концертных программах или оперных спектаклях, которые проходили в Италии и Китае. В этом ряду особо выделяются такие известные исполнители КНР, как Тянь Хаоцзян (бас), Хэ Хуэ (сопрано) и др.

ГЛАВА 3. НЕОБХОДИМЫЕ ИННОВАЦИИ В СИСТЕМЕ ВОКАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ОПЕРНЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ КИТАЯ (ОПЫТНО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ РАБОТА)

3.1. Теоретико-методические аспекты освоения основ европейской вокальной школы: формирование певческого аппарата

Освоение европейского вокала Китаем происходит в XX веке. Этот процесс можно разделить на четыре периода:

- 20-40-е годы — первая «встреча» и ознакомление с европейской оперой благодаря проникновению в страну иностранных трупп;
- 50-60-е годы — дискутирование проблемы европейского вокала и первые опыты его освоения;
- 1966-1976 — «Культурная революция» — перерыв процесса;
- с 1976 года до настоящего времени — эпоха реформ и открытости — поступательное овладение европейской манерой пения, появление отечественных мастеров *bel canto*.

Предметом нашего внимания в настоящем разделе будут первые два периода — время наиболее активного обсуждения проблемы и определения путей развития профессиональной вокальной культуры в Китае.

История бельканто в Китае насчитывает более 100 лет. Долгое время оно понималось как красивый голос, методом извлечения звуков. Очевидно, что это понимание было очень односторонним, так как красивый звук и прекрасное пение — это две совершенно разные концепции. Понятие красивого звука в основном относится к его качеству, тембру и навыкам произношения. Стремление к красивому звуку — это ошибочное понимание *Belcanto*. Прекрасное

пение подразумевает музыкальное выражение, эмоционально-чувственное наполнение, стиль пения и т. д. Прекрасный голос и глубокое чувство – самое прекрасное пение, оно не только согласуется с традицией *velcanto*, но также более соответствует эстетическим потребностям китайских слушателей [128, с. 106].

С 1919 года в Китае начали звучать оперные произведения европейских композиторов, которые знакомили слушателей с оперным вокалом. Приобщение китайцев к зарубежному музыкальному искусству существенно активизировалось. Известные артисты Китая — Чжоу Сяоянь, Юй Йилун, Шэнь Сян и другие не только пропагандировали иностранную вокальную культуру в Китае, но и предпринимали попытки сочетания ее с традиционной китайской, сложившейся в фольклоре и национальной музыкальной драме. Это народные музыкальные произведения Синьцзяна (автономный район в КНР), народные музыкальные произведения Юньнань (провинция в КНР), романтические музыкальные произведения в Кандине Дардо (провинция Сычуань, КНР), знаменитая «Песня о красном фонаре» и т. д. Их глубокие художественные достижения, совершенство и уникальная работа с интонацией создавали особую звуковую атмосферу.

В 1920-х годах, после появления *Velcanto* в Китае, большинство профессионалов-вокалистов страны начали изучать европейскую манеру пения в Белоруссии (Минская консерватория) и Западной Европе. Этот стиль пения не совмещался с исполнением китайских традиционных музыкальных произведений.

В 1927 году педагог Сяо Юмей основал Шанхайскую государственную консерваторию, нанял русского вокалиста Владимира Шушкина и китайских специалистов Чжоу Шуана (окончил учебу в Нью-Йоркской консерватории), Ин Шаннын (1902–1973, баритон, окончил учебу в консерватории при университете Мичигана), Чжао Мейбо (1905–1999, баритон, окончил учебу в Королевской консерватории в Брюсселе в Бельгии) в качестве профессоров. В то время, ряд певцов, которые добились успехов в учебе и за границей, и в Китае.

Например, Юй Ицюнь, Чжоу Сяоянь, Yi-KweiSze, Цай Шаоцюн, Лан Юйсю и другие певцы часто на концертах пели произведения, которые были созданы музыкантами Чжао Юаньжэн, Хуан Бай, Чи Джу и ведущими музыкантами. После 1930 годов, эти произведения записываются и распространяются. Неустанные усилия от этих певцов, композиторов и музыкальных педагогов заложила основу для распространения и развития *Belcanto* в Китае [27, с. 87].

Обсуждение проблемы соотношения национального и инационального в китайской культуре активизировалось в период национально освободительной борьбы против японской интервенции. В этот период традиционное китайское народное пение (представленное художественными ансамблями в освобожденных регионах страны и в армии) и «новый метод оперного пения» в связи с появлением первых, по-настоящему популярных, пока еще «песенных» оперных произведений породили так называемый спор о «местном» и «чужом», то есть «об отечественном и иностранном». Эта академическая доброжелательная дискуссия поставила перед вокалистами вопросы о возможностях заимствования между китайским и иностранным искусством [139, с. 388].

В июне 1949 года в «Литературной газете» опубликовали статью Хэ Льютина «К вопросу об “иностранном голосе”», в которой автор высказал свои взгляды на проблемы вокала. В конце 1949 года с целью решения проблемы и обмена практическим опытом Ассоциация китайских музыкантов⁷ и Центральная консерватория совместно создали «Отдел коммуникации по вопросам музыки», чтобы помочь большому количеству музыкантов, вовлеченных в революцию и в военные действия, разобраться в ситуации. «Отдел коммуникации по вопросам музыки» поставил на обсуждение проблему вокала. Это была первая обширная теоретическая дискуссия о разных манерах пения. В обсуждении участвовало большое количество музыкантов из различных округов страны. Звучали разные мнения, и в итоге была выработана позиция: «пусть соперничают сто школ», то есть признавалось право на существование разных вокальных школ, а значит и разной эстетики, технологий обучения. Но

⁷ В то время она называлась «Всекитайской ассоциацией музыкантов».

на практике вышло иначе. С 1949-го до начала 1960-х годов по этой проблеме было опубликовано около 100 статей. Благодаря дискуссии в печати раскрылись существующие противоречия в подходе к искусству вокала [126, с. 323].

В начале 1950-х годов новообразованная Китайская Народная Республика, активно призывая к развитию художественного творчества, сталкивалась с новыми проблемами в построении национальной культуры. Главная заключалась в соотношении национального и инонационального. В области вокальной культуры вновь возродилась дискуссия под названием «спор об отечественном и иностранном». Первоначально доминирующая позиция заключалась в том, чтобы исследовать инновации и соединить традиционные методы китайского вокала с европейскими. Именно этот синтез предполагалось положить в основу развития китайского музыкального исполнительского искусства.

Иной предлагаемый подход заключался в абсолютном переключении внимания на европейскую манеру пения. Основным аргумент в его пользу состоял в сложившемся на западе научном подходе к развитию певческих способностей, технологической разработанности *bel canto*. Апологеты его считали, что метод западной вокализации «абсолютно научен и художественно эффективен», а традиционный китайский, сложившийся в искусстве фольклора и национальной музыкальной драмы — «ненаучен» и в силу этого устарел.

Другие специалисты, отстаивающие национальную манеру исполнения, исходили из того, что, хотя китайское национальное пение пока еще не описало свою теорию, но в его тысячелетней практике сложилась своя собственная уникальная система пения. Сторонники национальной школы упрекали западников в «слепом преклонении перед иностранным». «Иностранный голос» — *bel canto* — обвиняли в четырех «преступлениях»: «трюкачестве»; нечеткой дикции; «мычащем» звуке; неестественном тембре («словно с оливкой во рту») и так далее. Как видно, специалисты придерживались разных мнений и в споре обвиняли друг друга в неверном подходе к вокалу. Приведенные категоричные мнения в определенной степени ограничивали развитие

вокального искусства в Китае, так что уровень китайской вокальной музыки долгое время колебался на ограниченном уровне. Позднее эта дискуссия, названная «спором об отечественном и иностранном», вспыхивала снова и снова на протяжении десятилетий. При этом в художественных кругах даже различных крупных политических движений проблема оказывалась в центре внимания.

В начале 1957 года была проведена общегосударственная конференция по вокалу, на которой обсуждалась проблема основ дальнейшего развития культуры вокала в стране. На конференции было определено, какие меры необходимо предпринять для решения актуальных проблем. С одной стороны, требовалось продолжение углубленного изучения манеры европейского вокала. С другой, — выдвигалась необходимость дальнейшего развития и совершенствования китайской традиционной манеры пения. Осознавалось, что эти школы должны дополнить друг друга. Только решив эти проблемы, можно достигнуть прогресса в вокальном искусстве. На конференции было отмечено, что процесс в этих направлениях идет на протяжении длительного времени и уже дал свои положительные результаты, что объединение китайской манеры пения с европейской стало реальностью в Китае. Констатация этих фактов встретила одобрение со стороны присутствующих.

Вместе с тем, на конференции прозвучали голоса и в защиту сохранения «в чистоте» каждой из вокальных систем. Китайское традиционное пение и европейский вокал формировались на протяжении веков, имеют свой богатый опыт, большое количество мастеров и признание у слушателей. Относительно традиционного вокала была отмечена необходимость совершенствования национальной манеры пения, с этой целью предлагалось привлечь достижения современной науки для всестороннего изучения и обобщения имеющегося богатого опыта выдающихся народных певцов, тесного сотрудничества с ними.

На конференции также был поднят вопрос и о «национализации» традиционного европейского пения. Так называемая «национализация» предполагала «стремление к выражению, мыслей и чувств народа нашей страны на

основе сочетания особенностей традиционного китайского и европейского пения с тем, чтобы действительно покорить китайских слушателей [127, с. 332].

В итоге все участники конференции продемонстрировали единство взглядов на будущее вокального искусства Китая: два вида пения могут дополнять друг друга, чтобы создать новую вокальную культуру. Эта позиция показала, что в процессе творческой дискуссии постепенно выработалась оптимальная концепция, объединившая: «два метода пения, долгосрочное сосуществование, взаимное обучение и взаимное продвижение» [127, с. 332].

Для определения возможностей взаимодействия различных вокальных практик необходимо провести их сравнение. И китайское, и европейское искусство пения включают в себя использование трех физиологических функций: голосовых связок, резонансных органов и органов дыхания. Многие важные приемы звукоизвлечения (совместное применение грудного и легочного дыхания, увеличение с их помощью объема и возможности регулирования дыхания, увеличение протяженности и силы звука с помощью резонаторов – рта, носа и груди) свойственны и китайскому традиционному, и западному вокалу. Применяя данные приемы в обучении пению, вокалисты в Китае и за рубежом получали аналогичные результаты. Однако, благодаря продолжительной вокальной практике и адаптации в ней открытий из области анатомии и физиологии, иностранцы и прежде всего итальянцы создали систему методов вокализации, позволяющую достигать большей виртуозности и обертонового богатства звука.

В традиционном же искусстве Китая техника вокализации складывалась эмпирическим путем, передавалось от мастера к ученику по формуле «учить словами и внушать сердцем», что ограничивало развитие вокальной системы. В связи с этим в современной вокальной педагогике была признана необходимость расширения подходов к развитию певческого голоса с использованием достижений европейской музыкальной культуры. Слепое противостояние западному вокалу, мнение о том, что пение «с криком» является главной ценной особенностью национальной манеры пения, свидетельствовало не только о

враждебности ко всему иностранному, но и тормозило развитие китайской вокальной культуры, особенно той ее области, которая связана с оперой [139, с. 227–229].

Bel canto и китайское народное пение прошли долгий путь развития в различных исторических и культурных условиях. Они имеют некоторое сходство в дыхании и резонансе – требуют «дыхания из дань тяня (часть тела, находящаяся на 3 цуня ниже пупка) и пения всем телом». Однако между ними существует много различий, обусловленных особенностями вербального языка, культуры, истории, географии эстетики, стиля музыки.

Народное пение возникло из «хаоцзы труда» (рабочая песня) в процессе эволюции традиционной китайской музыкальной драмы и народной песенно-танцевальной и эстрадной культуры пения. Мелодия национальной вокальной музыки в основном строится из 5–7 национальных тонов. Больше внимания уделяется манерам звуковых полостей и теоретическому исследованию эмоционального выражения. Оно подчеркивает отношение между «словом» и «полостью», «эмоцией» и «полостью», «словом» и «эмоцией» и стремится к яркому высокому и красивому звучанию. Все это является отличительными художественными особенностями китайского традиционного вокала. Вместе с тем с точки зрения принципов пения и звучания, принципа резонанса и научного характера вокального пения, китайское народное пение имеет недостатки по сравнению с Bel canto.

Bel canto не только уделяет внимание звуковому дыханию, резонансу, связности и гладкость музыкальной фразы, а также смеси звуковых полостей, но и сочетается с научным обоснованием и наличием сформированной теоретической системы вокального пения. Техника bel canto формировалась на основе данных анатомии, физиологии, психологии исполнительской практики. Она систематизировала правила вокального пения, идеально сочетая искусство пения и науки [126, с. 555–556].

За более чем 20 лет с начала проведения реформ и политики открытости, многие всемирно известные певцы и вокальные педагоги побывали в Китае,

читали лекции, выступали и обменивались опытом. Это не только расширило кругозор, но и стимулировало новое мышление в китайских профессиональных вокальных кругах. Манеру народного пения начали сочетать с тремя основными преимуществами *bel canto* — высоким положением голоса, совместным грудным и брюшным дыханием, вокальным резонансом.

На этой основе проводились опыты обучения национальному традиционному вокалу, которые давали положительные результаты. Профессора Китайской консерватории Цзинь Тейлин, и Цзоу Вэньцин совместно с профессорами Мэн Линг и профессор Ма Цюхуа из Института искусств при НОАК⁸ активно развивают стиль народного пения и поднимают его на совершенно новый уровень. Профессор Цзинь Тейлин создал методику «мелодия Тиэлин (фамилия)», которая стала научной методикой для сегодняшнего вокального обучения.

Под влиянием западной передовой культуры и искусства китайская национальная вокальная музыка постоянно учится и извлекает уроки из европейского вокала. Развивается ее научная база, расширяются международные контакты. Китайское национальное вокальное искусство, совершенствуясь на основе принципа «внедрение — адаптация — развитие и инновация» разработало свою систему вокального обучения, ныне признанную в мире [26, с. 192].

Чжоу Сяоянь, Су Шилин и другие известные педагоги глубоко изучили вокальную музыку *Bel canto*. Ими было обнаружено, что и китайские художественные музыкальные произведения, и национальные и народные музыкальные произведения, и традиционная китайская музыкальная драма могут заимствовать научные принципы *bel canto*, рационально сочетая их с китайским языком.

Лию Дэшен⁹, известный вокальный педагог, пропагандировавший *bel canto* в провинции Хэнань, утверждал, что «китайцы должны петь китайские музыкальные произведения, но мы изучаем западное *bel canto*, для того чтобы

⁸ Народно-освободительная армия Китая.

⁹ Лию Дэшен родился в 1961 г., окончил Шанхайскую консерваторию.

лучше развивать нашу национальную и народную музыку». В процессе длительного исследования вокальных школ, Лию Дэшен использовал *bel canto* в пении китайских музыкальных произведений, создал уникальную вокальную систему для преподавания.

Западное пение имеет свои уникальные научные характеристики и преимущества в открытии голоса, использовании резонансной полости и регулировании всего процесса пения. Практика работы Лию Дэшена показала, что в процессе «Использования иностранного китайцами» певцы не должны слепо подражать приемам бельканто, нужно обязательно глубоко овладеть этим искусством и использовать его на научной основе. Например, в традиционном китайском вокале, пение закрытого звука и носовых гласных звуков является частичным и бедным (неполным), тогда как пение открытых звуков довольно полно и беспрепятственно. Поэтому, при заимствовании манеры пения закрытых звуков, следует применять метод «пения закрытых звуков открытым голосом», чтобы решить проблему по закрытым звукам и носовым гласным звукам. Например, звук «i», после дополнения согласного звука, в произношения «ni», «li», «di», «ge» и других звучащих положений впереди, нужно открывать горло и продолжать оседать, при этом рот удерживается в состоянии «половина зевания» с поддержкой дыхания. Превращают звук от узкого и тесного к неплотному, пустому и свободному, даже если голос более проникающий, тональный и полнозвучный. По мнению всемирно известного тенора Лучано Павароти, форма рта должна соответствовать естественному высвобождению двух неб (челюстей), и если высокий звук встречает узкую гласную «i», следует добавить цвет гласного звука «e». Именно такой подход к звукоизвлечению дает уверенность и открытость в пении закрытых звуков.

Чтобы добиться единства звуковой области, полного звука и громкого резонанса, итальянская вокальная школа когда-то выступала за «материнские буквы, формирующие образ». Для достижения этой цели, то есть использования пяти гласных звуков «a», «o», «i», «u», «e» как центра звукового упражнения. Пять гласных звуков и большое количество согласных образуют слоги и

фразы пения. Гласные звуки способствуют единству, плавности пения, которые благоприятствуют движению дыхания в резонансной камере. Таким образом, когда поют итальянские песни, спокойно проводят дыхание и дикцию.

При пении китайских национальных музыкальных произведений, часто из-за чрезмерных слогов, высокочастотного появления гласных и согласных звуков, существования «составных гласных, носовых гласных» и других языковых трудностей, голос и атмосфера значительно уменьшаются. Поэтому одним из важных пунктов в реформировании китайского национального пения является то, что дикция в западном пении используется для улучшения традиционного китайского пения, в котором для звучания чрезмерно используют мышцы.

Группа вокальных педагогов, возглавляемая профессором Цзоу Вэньцинем, использует метод «материнские буквы формируют образ» западного пения в сочетании с особенностями ясности, гладкости, полного управления звуками согласных звуков «тринадцать классов [вне тональных] рифм» в китайском традиционном пении, создала новую манеру национального вокального пения, которое характеризуется «четкой дикцией и правильным произношением». При этом стандартами оценки являются «четкое слово и сочный голос» [26, с.138–140].

Показательным примером является творчество молодой певицы Ву Бисиа (1975 г.), которая исполняла не только народные музыкальные произведения, но и *bel canto*, точно соблюдая два разных стиля. «Ву Бисиа феномен» открыла прецедент в вокальных музыкальных кругах в Китае и стала первым человеком, который интегрировал *bel canto* и китайский национальный стиль пения в вокальное искусство Китая. Основываясь на китайском традиционном народном искусстве, Ву Бисиа использовала научные концепции и методы пения для интеграции китайского и западного стилей пения, что является значительной новацией в китайской национальном вокальном искусстве. Характерные черты вокала традиционной музыкальной драмы — яркий тембр, четкая

дикция, обладают мощной силой воздействия. В сочетании с *bel canto*, они делают произношение более ясным, а интонирование более тонким и нежным.

Китайская традиционная музыкальная драма имеет и свои уникальные аспекты выразительности в области индивидуализации внешнего вида, ритмики движений, жеста, выразительности глаз и других. Адаптация и интеграция средств выразительности восточного и западного музыкального театра открывает новые перспективы развития этой области художественной культуры.

Вступив в новый век, китайская традиционная музыкальная драма и композиторское оперно-вокальное творчество продвигаются в направлении интеграции и к интернационализации. Сюй Пэйдонгом и Инь Цин было создано большое число произведений¹⁰, в которых широко использовались передовые методы западной композиции и воспевались героические люди, строившие процветающий Китай под руководством политики реформ и открытости. В них использовалась новая «манера китайского пения», сочетающая *bel canto* и народную манеру вокала, что поднимало союз китайских и западных вокальных искусств на новый уровень.

Ученики опытных вокальных педагогов принимали успешное участие в международных конкурсах и получили признание западных зрителей. Это позволяет оценить уровень вокального образования в Китае в международном контексте. В июне 2000 года в Китае состоялось знаменательное событие. Три «золотых» тенора – Пласидо Доминго, Хосе Каррерас и Паваротти – приехали в Пекин и выступили с концертом на центральной площади. Три тенора показали совершенное искусство пения и глубоко тронули сердца сотен миллионов китайских слушателей.

¹⁰ Это новые народные музыкальные драмы «Весенняя история», «Поступим в новый век», «Великая стена», оперы «Цзян Цзе» и «Дочь партии».

3.2. Ход и результаты констатирующего этапа эксперимента

Экспериментальная работа проводилась в Сычуаньской музыкальной консерватории (г. Чэндун, провинция Сычуань). Эксперимент традиционно содержал три этапа: констатирующий; формирующий; проверочный. На констатирующем этапе целью рассматривалось выявление исходных параметров сформированности у обучающихся компетенций применения в собственной исполнительской деятельности технологий *belcanto*, позволяющих китайским музыкантам осваивать оперы европейских композиторов.

В эксперименте приняли участие экспериментальная и контрольная группы, списочный состав каждой из которых содержал 25 человек.

Методами констатирующего этапа явились: педагогическое наблюдение, интервьюирование, анкетирование, тестирование.

Методом наблюдения реального педагогического процесса на вокальном факультете Сычуаньской консерватории было установлено, что занятия вокалом по формированию у будущих музыкантов сольных и ансамблевых исполнительских компетенций предполагают вариативность форм. Так, учебные планы в Китае содержат 3 типа организации занятий вокалом. Первый тип — индивидуальное занятие. Второй тип — занятия вокалом в малых группах из двух или трех человек. Третий тип — коллективные занятия, в ходе которых один преподаватель работает с четырьмя и более студентами.

Следует отметить, что индивидуальная форма всегда занимала особенное место в вокальном образовании, так как она позволяет применять методику преподавания с учетом индивидуальных особенностей каждого студента, реализовать персонифицированный и дифференцированный подход в процессе занятий и выборе репертуара исполнителя. Индивидуальные занятия играют незаменимую роль в вокальном образовании, поскольку они позволяют качественно повысить уровень владения будущими вокалистами, и, в

частности, оперными исполнителями, певческими навыками дыхания, звукообразования, звуковедения путем создания индивидуальной образовательной траектории. Между тем, учебные планы вокальных факультетов консерваторий КНР учитывают, что исполнителю недостаточно владеть только сольными певческими компетенциями, потому индивидуальная форма занятий не рассматривается, как самодостаточная. В этой связи исследователь в области методики освоения пения Ван Ци справедливо полагает необходимой интеграцию индивидуальных занятий вокалом с мелкогрупповыми и фронтальными, формирующими у обучаемых одновременно навыки ансамблевого исполнительства и методические компетенции как готовность вокалиста-педагога к обучению пению [23, с. 68]. С этим мнением нельзя не согласиться, поскольку широкий охват аудитории студентов позволяет обучающимся получить необходимый практический опыт постановки и развития голоса певца, коррекции отдельных недостатков механизмов дыхания, интонации, резонирования звука, дикции.

Наряду с анализом форм занятий обучению пению мы рассматривали их содержание. С этой целью были посещены занятия ряда педагогов-вокалистов. Так, в Сямэньском университете на факультете музыки было проанализировано занятие преподавателя Ван Чжуньянь по вокалу со студенткой 1 курса бакалавриата. Предварительно методом интервьюирования было установлено, что Ван Чжуньянь в 1983 году окончила институт музыки РГПУ им. Герцена, получила диплом с квалификацией «Учитель музыки». Начала преподавать вокал в педагогическом училище города Цзямусы, продолжила карьеру в педагогическом институте города Яньтай, на сегодняшний день является доцентом факультета музыки института искусств в университете города Сямэнь. За свою двадцатилетнюю карьеру в вокальном образовании доцент Ван Чжуньянь подготовила большое количество студентов-вокалистов. Среди ее учеников есть большое количество призеров конкурсов, как провинции, так и городского уровня. Сама Ван Чжуньянь также много раз участвовала в конкурсах городского, провинциального и национального уровня, где неоднократно

занимала призовые места. Она неоднократно выступала на центральном народном радио Китая, а также на центральном телевидении, телевидении провинции Шаньдун, телевидении провинции Хэйлуцзя, городском телевидении города Яньтай и других теле- и радиостанциях. Доцент Ван Чжунъян имеет награды и благодарности. В своем преподавании Ван Чжунъянь уделяет достаточное внимание, как теории, так и практике, имеет опубликованные научные статьи по проблемам обучения пению.

Занятие Ван Чжунъян со студенткой бакалавриата предполагало определенную структуру:

1. Теоретический блок: базовые знания о вокале. По мнению Ван Чжунъян эта часть занятия помогает студентам понять певческую установку, освоить технику певческого дыхания и звукообразования (5мин).

2. Вокальные упражнения и этюды (15мин). В работе Ван Чжунъян исходными установками рассматривала методику Джан Хунь. Применяя комплекс упражнений на занятии Ван Чжунъян способствовала самоконтролю исполнителем работы дыхания и артикуляционного аппарата, развитию певческого диапазона, добиваясь стабильной работы гортани в пении, легкого и полетного звука, четкости дикции [43, с. 18].

В данном разделе занятия были применены распевания, характерные для итальянской вокальной школы и стиля *belcanto*:

Нотный пример №1



Нотный пример №2





3. Вокальный репертуар (25мин). Согласно профессиональной позиции Ван Чжуньян, работа по постановке голоса на репертуарных произведениях воспитывают в студентах интерес и любовь к вокальным выступлениям, позволяет освоить методы самоконтроля звукообразования, интонации, ритмики произведений, дикции, что адекватно цели и задачам существующих методик обучения пению китайских педагогов-музыкантов [46, с. 122].

Анализируя репертуар, следует отметить, что он содержал, как произведения китайских композиторов — «Вопрос» Сяо Юмэй, «Цветок не цветок» Хуан Цзы, «Ищу сливы в снегу» Хуан Цзя, так и образцы итальянской вокальной музыки XVII-XVIII веков — «Мой любимый» Дж. Джиордани, «Если ты меня любишь» Дж. Б. Богеласси; «Как ты счастлива» Дж. Б. Бонотини. Это свидетельствовало о явной очевидности необходимости и востребованности сегодня в Китае владения вокалистами компетенциями применения в собственной исполнительской практике певческого стиля *belcanto*. Однако, в репертуаре обучающегося педагог не предусматривал освоение арий из опер европейских композиторов. Объяснением в данном случае может быть рассмотрен средний уровень музыкальных способностей студентки 1 курса бакалавриата. Между тем, нельзя не отметить, что педагог сам владеет техникой *belcanto*, знает и применяет в своей работе упражнения итальянской вокальной школы, обладает готовностью проведения пропедевтической работы со студентами, не обладающими опытом исполнения арий из опер европейских композиторов.

В этом же университете мы наблюдали занятие вокалом, которое проводил преподаватель Лю Цзя: колоратурное сопрано. Лю Цзя получила степень магистра в Российской государственной академии вокала по специальности

«Сольное вокальное исполнение и камерная музыка». Член ассоциации музыкантов провинции Фуцзянь, исполнительный секретарь ассоциации музыкантов города Сямэнь, исполнительный секретарь ассоциации народного музыкального образования города Сямэнь, на сегодняшний день и.о. декана факультета музыки института Ках-Кии университета города Сямэнь, заведующая кафедрой вокала. В сентябре 2004 года поступила в российскую академию музыки имени Гнесиных на специальность «Сольное пение», получила степень магистра. Лю Цзя множество раз давала сольные концерты и была призером китайских и международных конкурсов.

Основное содержание занятия:

1. Базовые знания по теории вокала. Методом интервьюирования было установлено, что Лю Цзя уделяет этому разделу занятия важное значение, поскольку считает, что студентам необходимы системные знания по теории вокала, методах преподавания, тренировке голоса и его охране.

2. Вокальные упражнения. В работе был использован дидактический принцип — от простого к сложному. В интервью педагог отметил, что этот принцип особенно важен в работе с начинающими, имеющими ограниченный певческий диапазон голоса. Для работы с такими обучающимися Лю Цзя отбирает те вокальные произведения, в которых превалирует устойчивый ритм, умеренный темп и спокойная мелодика, исключая широкие скачки. При таком подходе, по мнению Лю Цзя, легче поддерживать физиологические ощущения, обуславливающие красивое звучание голоса.

3. Вокализ. Педагог объяснила, что вокализ обеспечивает подготовку к исполнению и применяется для достижения навыков звукообразования и звуковедения. В работе были применены вокализы, написанные на слова из китайских народных песен.

4. Вокальный репертуар: народные песни, оперные арии, произведения современных китайских композиторов. Профессиональную позицию в данном вопросе Лю Цзя соотносит с методикой Дж. Тилин [45, с. 128].

Подводя итоги наблюдения обучения вокалу в классе Лю Цзя, следует отметить, что педагог использует отдельные элементы техники *belcanto* и включает в репертуар обучающихся оперные арии европейских композиторов, но не считает это первостепенной задачей, что обусловило в занятии некий дисбаланс и превалирование музыки китайских композиторов («Дом у океана» Ван Липин; «Песнь лесоруба» Чжен Лючен; «Песня пастуха лошадей» Ши Фу; «Юйгуанцю» Жэнь Гуан; «Мэйланцю» Нэ Эр).

Другим занятием, которое было нами проанализировано на констатирующем этапе эксперимента, явилось занятие вокалом в Народном университете автономного района Внутренняя Монголия, город Тунляо (КНР).

Преподаватель: Ху Найцзюнь — национальный исполнитель первого класса, стипендиат специальной стипендии государственного совета КНР для выдающихся специалистов. В 1980-1984 годах обучался в Шанхайской консерватории, в 1975–1997 года работал в оперном театре города Харбин. В 2000 году работал специалистом программы города Сямэнь по распространению искусства, занял должность художественного руководителя оперных постановок в городском театре оперы и балета. Исполнял главные мужские роли в постановках театра: (Китайская опера) «Золотой Ороchon», «Невеста с ружьем», «Инянь», «Вариации о жизни», «Черная свадьба младшего брата», «Сестра Цзян», «Свадьба Хэ Чжэ», «Сестры Ся», «Коробейник и девушка», «Красная гвардия озера Хунху», «Фансиньцао», «Цзяоюйлу», «Девушка Амэй», «Ан Чунгын», «Троил и Крессида», а также в мюзикле «Игры в горах». Получил премию всекитайского смотра оперных исполнителей и всекитайского вокального конкурса, премию «Магнолия» за лучшее мужское исполнение на международном Шекспировском фестивале в Шанхае, премию всекитайского театрального фестиваля исполнителей вторых ролей, а также многочисленные награды, государственного, провинциального и городского уровней. Посещал Россию, Сингапур, Таиланд, Малайзию и другие государства, был членом жюри на национальном вокальном конкурсе в Малайзии, участвовал в мероприятиях, посвященных 40- и 50-летию установления дипломатических

отношений между Китаем и Таиландом, и других важных государственных и международных проектах. Пользуется широким признанием китайской и мировой публики, его творчество получает высокие оценки руководителей и специалистов.

Цель занятия, согласно профессиональной позиции Ху Найцзюнь: через практику пения повысить требовательность студентов к мелодичности исполнения вокального произведения, мягкому и гармоничному звучанию певческого голоса. Форма: мелкогрупповая.

С Ху Найцзюнь было проведено интервьюирование, в ходе которого педагог-вокалист выявил проблемы, требующие внимания наставника: добиться стабильности при пении в разных регистрах певческого голоса и сбалансированности его звучания. В своей работе Ху Найцзюнь исходит из методики Июн Лу. Считает значимым обращать внимание на четкую дикцию и звуковедение legato в пении [59, с. 111].

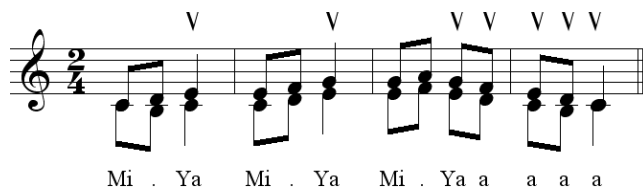
Ход занятия:

1) Подготовка к певческой деятельности. Вокализация упражнений:

Нотный пример №4



Нотный пример №5



В процессе работы отмечались удаchi и недостатки, требующие коррекции.

2) Освоение вокального репертуара. «Песня Великой стене». При исполнении этой песни, согласно Кливтон Вейл, Ло Шудон, необходима

чуткость понимания музыкальной фразировки, что будет способствовать выразительности исполнения произведения [64, с. 166]. Формирование музыкальности одновременно сочеталось с работой над четкостью декламации и артикуляции; полетностью звучания голоса; преодолением ритмических (пунктирный ритм, паузы) и интонационных трудностей (скачки в мелодии).

Нотный пример №6

www.tom163.net

长城谣
(1937年)

苍凉悲壮

潘习农词
刘雪庵曲

1=F (5 3 5 6 1̇ 2̇ 3̇ 3̇ 2̇ 2̇ 1̇ —) 5 3 5 3 5

万 里 长 城
万 里 长 城
万 里 长 城

i. 6 5 — 5 6 1̇ 6 5 3 2. 6 1 —

万 里 长 城 外 只 想 是 回 家 多；

5 3 5 3 5 1̇ 6 5 — 5 5 6 1̇ 3 2

Для получения прогнозируемых результатов Ху Найцзюнь сочетал мелкогрупповую форму работы и индивидуальный подход.

3) Работа над произведением «Мама научила меня одной песне».

(大众乐谱网根据罗平提供的
音乐文件制作)

妈妈教我一支歌

刘涌 词
刘虹 曲
罗平 编配

中速

渐慢

妈妈教我一支歌没有

В исполнении данного произведения преподаватель аккомпанировал на фортепиано, студенты пели в ансамбле. Требования: общность тембра звучания певческих голосов.

Педагог разъяснял требования к исполнению нисходящей мелодии шестнадцатыми длительностями; фиксировал внимание на необходимости контроля дыхания. Выборочно были прослушаны фрагменты в исполнении разными студентами. Ху Найцзюнь комментировал пение студентов, корректировал недочеты.

3) Подведение итогов.

Анализируя данное занятие, нами было выявлено, что педагог использовал в занятии отдельные распевания с пропеванием слогов на итальянском языке. Эти упражнения характерны для работы по становлению у обучающихся компетенций овладения стилем *belcanto*. Полученные навыки закреплялись на репертуарных произведениях песенного жанра. Однако репертуар занятия не предполагал произведений европейских композиторов и задачи формирования осознанности целей и задач упражнений вводной части занятия. Отчасти объяснением этому факту является признание Китаем китайского языка приоритетным, в силу чего иностранный итальянский язык позиционируется исключительно для вспомогательных целей, и, в частности, для

упражнений. Такой подход не способствует целостности занятий вокалом и ограничивает развивающий потенциал певца.

Занятие в классе вокала, преподаватель Чжуан Дэжунь. О преподавателе: тенор, работал в театре оперы и балета провинции Фуцзянь, проходил курсы повышения квалификации в институте вокала центральной консерватории, где обучался у известных в Китае преподавателей, таких как Шэнь Сян и У Тяньцю. В 1975 году получил высшую награду музыкального конкурса «Сольное пение, хоровое пение, сольное исполнение, ансамблевое исполнение». В 1979 году получил награду «выдающийся молодой исполнитель» провинции Фуцзянь, исполнял роль Аскера во всемирно известной оперетте «Девушка и корабейник». В 1981 году выступил с сольным концертом в Пекине. В 1983 году участвовал в визите художественного ансамбля провинции Фуцзянь в Японию. Принимал участие в выступлении, организованном для атташе по культуре 47 посольств в Китае, участвовал во встрече государственной делегации Камбоджи. Исполнял для короля Камбоджи Народома Сианука написанную королем песню «Китай, моя вторая родина», за что получил одобрение короля. В 1986 году издал разошедшиеся по всему Китаю записи положенных на музыку древних стихов. В 1991 году получил первый приз культурного фестиваля всекитайского объединения работников табачной промышленности, и стал заместителем директора художественного ансамбля этого объединения. В 2000 году участвовал в составлении «Большого Китайского профессионального словаря». В 2008 году занял должность руководителя мужского хора города Сямэнь, хор принимал участие в пятом международном соревновании хоров в Австрии, где получил золотую медаль. Один из основателей музыкального салона в Сямэне. Опубликовал работы «О качестве вокального искусства», «Логика случая, звук, выходящий из формы», «Некоторые представления о технике пения в вокальном искусстве». Посещал Японию, Францию, Германию, Австрию, Литву, Гонконг Тайвань и другие государства и территории, много раз входил в состав жюри всекитайских, провинциальных и городских вокальных конкурсов. За все эти годы большое количество его

студентов получали награды на всекитайских и международных соревнованиях.

Содержание занятия:

1. Дыхательные упражнения.
2. Вокальные упражнения.
3. Разучивание нового вокального произведения.
4. Повторение уже освоенных произведений из репертуара.

Интервью с Чжуан Дэкунь свидетельствовало, что педагог убежден, как и Ли Юджи, автор вокальной методики, в том, что через многочисленные вокальные упражнения студенты должны научиться воспроизводить певческие звуки в средних и нижних регистрах на выдохе, слабо, чтобы голос не звучал тяжело, а звуки в высоких регистрах, наоборот. Задача педагога дать возможность почувствовать обучающимся связь между дыханием, гортанью, голосовыми связками и резонирующими органами. Это в итоге позволит повысить вокальную выразительность исполнения. [74, с. 18].

В занятии Чжуан Дэкунь обращал особое внимание на навыки певческого дыхания, с этой целью им были предложены упражнения на выработку у певца контроля дыхания, и в частности, ощущений участия в певческом процессе диафрагмы.

(1) Медленный вдох — медленный выдох

4/4 х х х о | - - - - | - - - - ||

Вдох — Задержка — Выдох

(2) Медленный вдох быстрый выдох

2/4 х х | х х | о - | о о ||

Вдох — Задержка — Выдох

(3) Быстрый вдох — медленный выдох

4/4 х о - - | - - - - | - - - - ||

Вдох — Задержка — Выдох

При постоянном и правильном повторении этих упражнений дыхательные мышцы, по мнению педагога, окрепнут и станут более выносливыми [59, с. 112].

Полученные навыки в упражнениях переносились на произведения певческого репертуара. Педагог обращал внимание исполнителей на работу гортани, излишнее напряжение голоса в исполнении высоких звуков. Для коррекции недостатков Чжуан Дэкунь, опираясь на методику Июн Лу, подбирал различные упражнения для решения конкретных возникающих проблем для каждого из воспитанников [59, с. 18].

Так в условиях мелкогрупповых занятий с обучающимися Чжэн Мэньян, Хэ Цзя, Го Ян педагог уделил особое внимание на сглаживание нижнего и среднего регистров; Лань Панчи, Бай Лили, Чжун Юй — естественность положения гортани; Ян Чжуи, Бэй Лин, Гу Сюэ — проблему раскрытия носоглотки в пении.

В интервью Чжуан Дэкунь раскрыл основные методические установки обучения:

1. Стабильность раскрытия глотки.
2. Постепенное расширение диапазона.
3. Применение дыхательной гимнастики.
4. Необходимость формирования ощущения «зевка» для открытия гортани; единой манеры пения при сохранении положения глотки и ротовой полости, что, в частности, отмечает и Лю Тиньтинь [78, с. 6].
5. Значение вокального слуха, правильное воспроизведение гласных звуков, гладкость при переходах между гласными звуками и тонами.

В работе над «Песней о Хуанхэ» анализировалось содержание произведения, в котором рассказывается об испытаниях, выпавших на китайский народ в годы японской оккупации. Песня является частью «Кантаты о Желтой реке», она может исполняться как хором, так и соло, меццо-сопрано.

В песне широкий диапазон от g малой октавы до g второй октавы; есть скачки на сексту и кварту; дикционные трудности, что требует отработки

четкой артикуляции и дикции, умения звуком передавать слова и эмоции [59, с. 155].

Повторение уже освоенного материала: «Песня о Янцзы».

Песня имеет характерную для народных песен трехчастную форму. Первая и вторая части — основа песни, третья часть — припев. Музыкальная основа первой и третьей частей похожа, для них характерны спокойствие и величавость. Во второй части мелодия располагается в высоком регистре.

Отрабатывая технические особенности, внимание фокусировалось на передаче эмоциональной составляющей произведения, создание художественного образа посредством исполнительских средств певческого голоса.

Резюмируя анализ занятия педагога, можно отметить применение Чжуан Дэкунь концентрического и фонетического методов, характерных для певческого стиля *bel canto*. Однако репертуар певцов исключал освоение арий из опер европейских композиторов и был представлен только народными китайскими песнями.

В университете города Сямэнь было проанализировано также занятие вокалом педагога Ли Лили. О преподавателе: штатный преподаватель университета, доцент, магистр искусства, лирическое сопрано. Много лет совмещает преподавание с исследованиями особенностей китайской традиционной вокальной музыки и традиционных вокальных техник. За это время она выработала эффективную методику обучения, ее студенты могут исполнять не только китайские народные песни различных стилей, но и китайские и западные классические произведения, избранные оперные арии. Ли Лили делает упор на воспитании в студентах умения самостоятельно мыслить и соединять теорию и практику. На протяжении многих лет она считает обязательным для себя сочетать преподавание и выступление на сцене. Поэтому только за последние годы она организовала и приняла участие более, чем в 20 концертах.

В интервью Ли Лили отметила, что необходимым условием считать формирование у певцов вокальной техники, и, в частности, певческого дыхания; ощущения пения в «маску»; осознанности применения певцом резонаторов;

стабильное положение глотки. При этом педагог ссылалась на методику Лю Цзыин, Линь Мичжун [80, с. 158].

На занятии были применены методы объяснения, сравнения, наглядного показа; анализа. В процессе работы над исполнением вокальных упражнений и различных произведений педагог формировал у обучающихся навыки координации дыхания, звука и резонанса, правильного использования тембра.

Особенно важным в данном занятии мы сочли формирование сознательного понимания у обучающихся технологии формирования певческого звука, функций голосовых связок, гортани, резонаторов. Так, например, применяя методику Лю Авуа, Ли Лили показывала студенту «секреты» мастерства резонирования, объясняя, что при этом на вдохе кадык опускается, небная занавеска и верхнее небо поднимаются [76, с. 218].

Требованиями при обучении рассматривались:

1. Знание вокалистом мелодии, применения выработанных в ходе обучения навыков во время исполнения произведения.

2. Понимание певцом опоры дыхания.

3. Умение анализировать исполнительские трудности.

Содержание занятия:

Упражнения на резонанс в естественных регистрах. Это, по мнению Ли Лили, «отправная точка» обучения [80, с. 111].

Музыкальный материал: «Дочь моряка на берегу».

Технические требования к исполнителю:

1) Бодрость, активность всего тела в сочетании с расслаблением, предупреждая напряжение звучания голоса.

2) Во время пения диафрагма поддерживается, гортань стабильна, горло открыто, гласные звуки интонационно точные.

4) Владение звуковедением legato [76, с. 188].

Наряду с педагогическим наблюдением и интервьюированием на констатирующем этапе эксперимента была применена беседа. Для беседы был разработан комплекс вопросов:

- 1) Известен ли вам певческий стиль *belcanto*?
- 2) Доводилось ли вам изучать труды в области вокального искусства мастеров староитальянской школы — П.Този, Дж. Манчини; итальянской школы XIX-XX веков — Фр. Ламперти, Э. Карузо; Т. Руффо, Б. Джильи?
- 3) Что вам известно о французской вокальной школе — «Полном трактате об искусстве пения» Мануэль Гарсиа; немецкой — трудах Лилли Леман ?
- 4) Есть ли в вашем репертуаре арии из опер европейских композиторов Дж. Верди, Дж. Пуччини, Ж. Бизе?
- 5) Что вам известно о появлении техники *bel canto* в исполнительской практике КНР?
- 6) Могли бы вы охарактеризовать этапы становления опыта китайских исполнителей в овладении техникой *bel canto*?
- 7) Что общего и что особенного в национальных вокальных школах Китая и европейской вокальной школы, основанной на технике *bel canto*?
- 8) Применяются ли в методике обучения пению в Китае концентрический и фонетический методы, характерные для европейских вокальных школ?

Ответы на вопросы были затруднительны, как для участников экспериментальной, так и контрольной группы. Так, активное участие в процессе беседы проявили лишь некоторые обучающиеся (в контрольной группе — 3 человека, что составляет 12 %; в экспериментальной — 4 человека, 16 % из 100%). Прозвучавшие ответы свидетельствовали, что некоторые отдельные представления о певческом стиле *belcanto* у обучающихся были сформированы, но эти представления не были систематизированы.

Наряду с беседой для достоверности результатов выявления исходного уровня сформированности у обучающихся факультетов музыки и танца вузов КНР компетенций применения в собственной исполнительской деятельности техники итальянского *belcanto*, позволяющей китайским вокалистам

осваивать оперы европейских композиторов, студентам было предложено пройти анкетирование.

Анкета № 1

В книге Л. Б. Дмитриева «Солисты театра La skala» о вокальном искусстве» приведены материалы беседы автора с известными мастерами оперной сцены, и, в частности, Дж. Раймонди:

« — *Какова Ваша нынешняя техника?*

— *Я к ней пришел через длительные эксперименты, через большой опыт пения. Кроме того, всем молодым тенорам я бы посоветовал слушать пение Бенъямино Джильи ... 20–30–40-х годов, то есть, начиная с тридцатилетнего возраста. Это огромный мастер пения. Школа Лаури Вольпи, Барра, Джильи, Скипа — это школа собранного певческого звука. Это большие мастера вокальной техники» [49]. Знакомы ли Вам названные имена? Слышали ли Вы записи данных мастеров пения?*

Анкета № 2

1. Прокомментируйте высказывание Тоти даль Монтэ: «Только в соединении дыхания со звуковедением кроется секрет правильного пения» [98].

2. Прокомментируйте вокальные трудности в арии принца Калафа «Nessun Dorma» (Пусть никто не спит) из оперы «Турандот» Дж Пуччини (видео: https://youtu.be/Q_hLh4qCqpg).

3. Как вы понимаете значение воспроизведения оперным певцом смысловой структуры, основанной на аффективной природе личностного сознания и синергетике?

Анкеты, как и вопросы беседы, вызвали явное затруднение, что свидетельствовало о недостаточно сформированных знаниях обучающихся в области европейских вокальных школ.

Наряду с анкетированием участникам эксперимента было предложено пройти тестирование.

Тест № 1

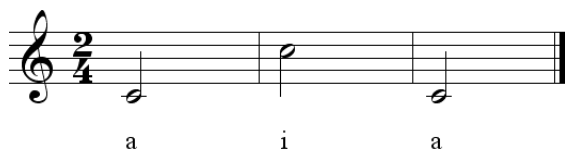
1. Формированию европейской вокальной школы, характерной особенностью которой является стиль *belcanto*, способствовало появление жанра:
 - А) оперы;
 - Б) кантаты;
 - В) оратории.
2. Вокальную основу стиля *belcanto* предвосхитили:
 - А) творчество итальянских композиторов Дж. Верди, Дж. Пуччини и др.;
 - Б) научные труды о вокальном искусстве Мануэль Гарсиа;
 - В) мелодичность, динамическое и ритмическое разнообразие народных итальянских песен.
3. Вокальной природе стиля *belcanto* способствуют:
 - А) фонетические особенности итальянского языка: окончание слов, в большей мере, на гласный звук; постоянство чередования согласных и гласных звуков;
 - Б) фонетические особенности итальянского языка: деление гласных на долгие и короткие звуки;
 - В) фонетические особенности итальянского языка с характерным наличием инициалей и финалей.
4. Определяющей в формировании стиля *belcanto* считается:
 - А) Флорентийская оперная школа
 - Б) Венецианская оперная школа;
 - В) Римская оперная школа.
5. Оперы европейских композиторов XIX века обусловили появление новой исполнительской школы, характерными особенностями которой являются:
 - А) приоритет актерского мастерства над вокальной составляющей;
 - Б) подвижность голоса, мастерство владения исполнителем мордентами и трелями;

В) сочетание вокального и актерского мастерства, широкого диапазона певческого голоса, ровности и однородности звучания.

При обработке выполненных тестов мы исходили из того, что для получения «удовлетворительно» обучающимся достаточно было ответить правильно на 60% вопросов (выполнить три задания из пяти), для получения оценки «хорошо» — на 80% заданий (4 из 5); для получения оценки «отлично» — на 100% (5 из 5). Результаты показали, что обучающимся было выполнено менее 60% заданий, что равнозначно низкому уровню, что было зафиксировано, как в контрольной, так и экспериментальной группах.

Тестирование предполагало не только знаниевый компонент, но и практическую составляющую — ряд певческих заданий. Для вокализации предлагались упражнения, характерные для техники стиля *belcanto*. Оценивались навыки певческого дыхания, звукообразования, звуковедения, резонирования.

Нотный пример №8



Нотный пример №9



Нотный пример № 10.

I=C $\frac{2}{4}$ 1 2 | 3 4 | 5 6 | 7 i | 7 6 | 5 4 | 3 2 | 1 - :||

lu hm ya lu hm ya lu hm ya lu hm ya

流沙音乐网

Другим тестовым заданием рассматривалось исполнение вокализа — №1 Ф. Абта (для баса, баритона, меццо-сопрано), №1 Дж. Конконе (для сопрано), чтение с листа арий из опер европейских композиторов.

Анализируя результаты тестирования, мы пришли к выводу, которые были отмечены и другими исследователями, и в частности, Син Цзюцюе, отмечавшим, что основная проблема, с которой сразу же сталкивается китайский преподаватель вокала, заключается в том, что начинающие китайские вокалисты, во-первых, испытывают трудности при восприятии сложной, чуждой их естественному музыкальному мышлению европейской вокальной музыки, а во-вторых, еще большие трудности испытывают при разучивании текстов европейских вокальных произведений [143].

Для выявления результатов констатирующего этапа эксперимента были разработаны индикаторы выявления критериев:

высокий уровень: обучающиеся знают особенности стиля *belcanto*, знакомы с методическими трудами в области руководства по вокальному искусству мастеров европейских вокальных школ (староитальянской — П. Този, Дж. Манчини; итальянской школы XIX–XX веков — Фр. Ламперти, Э. Карузо; Т. Руффо, Б. Джильи; французской (Мануэль Гарсиа), немецкой (Лилли Леман)); историю появления и развития стиля *belcanto* в Китае; имеют богатый слушательский опыт восприятия стиля *belcanto* и владеют личностным опытом применения методов *belcanto*, как в упражнениях и вокализах, так и в исполнении арий из опер европейских композиторов, требующих не только владения техникой, но и технологией оперного портретирования, как воспроизведения исполнителем смысловой структуры, основанной на аффективной природе личностного сознания и синергетике;

средний уровень: обучающиеся частично знают особенности стиля *belcanto*, знакомы с некоторыми методическими трудами в области руководства по вокальному искусству мастеров европейских вокальных школ (староитальянской — П. Този, Дж. Манчини; итальянской школы XIX–XX веков — Фр. Ламперти, Э. Карузо; Т. Руффо, Б. Джильи; французской (Мануэль

Гарсиа), немецкой (Лилли Леман)); имеют представление об истории появления и развития стиля *belcanto* в Китае; имеют частичный опыт восприятия стиля *belcanto* и частично владеют личностным опытом применения методов *belcanto* как в упражнениях и вокализах, так в исполнении арий из опер европейских композиторов, требующих не только владения техникой, но и технологией оперного портретирования, как воспроизведения исполнителем смысловой структуры, основанной на аффективной природе личностного сознания и синергетике;

низкий уровень: обучающиеся не знают особенности стиля *belcanto*, не знакомы с методическими трудами в области руководства по вокальному искусству мастеров европейских вокальных школ (староитальянской — П. Този, Дж. Манчини; итальянской школы XIX-XX веков — Фр. Ламперти, Э. Карузо; Т. Руффо, Б. Джильи; французской (Мануэль Гарсиа), немецкой (Лилли Леман)); не имеют представления об истории появления и развития стиля *belcanto* в Китае; не имеют опыта восприятия стиля *belcanto* и личностного опыта применения методов *belcanto* как в упражнениях и вокализах, так арий из опер европейских композиторов; не понимают феномена технологии оперного портретирования, как воспроизведения исполнителем смысловой структуры, основанной на аффективной природе личностного сознания и синергетике.

Обрабатывая полученные результаты, нами были составлены таблицы №№ 8, 9 и сравнительная диаграмма № 1.

Таблица № 8

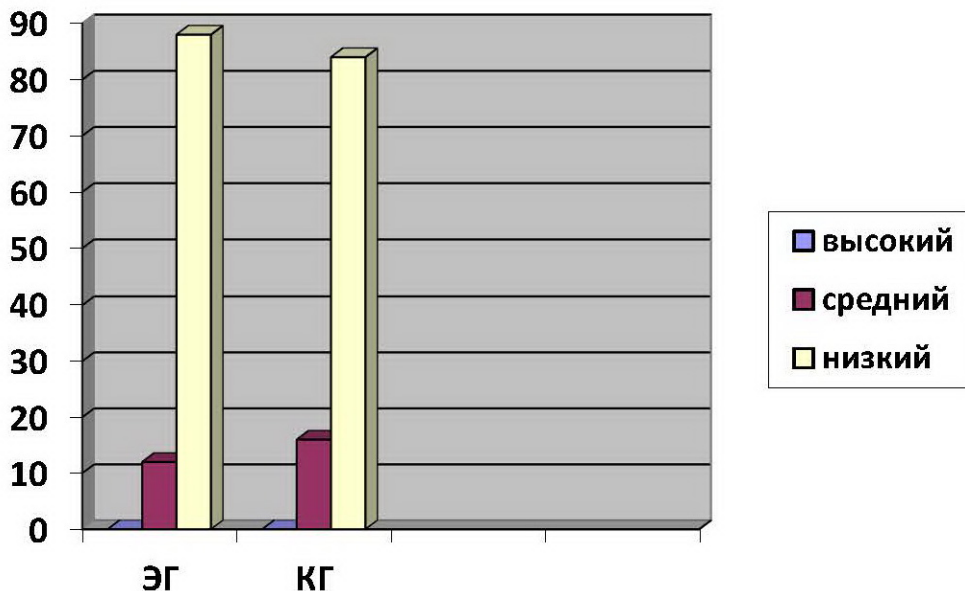
Констатирующий этап
Контрольная группа

Уровень сформированности у обучающихся компетенций применения в собственной исполнительской деятельности технологий <i>belcanto</i> , позволяющих китайским вокалистам осваивать оперы европейских композиторов	Количество человек	Соотношение (%)
Высокий	0	0%
Средний	4	16%
Низкий	21	84%

Констатирующий этап
Экспериментальная группа

Уровень сформированности у обучающихся компетенций применения в собственной исполнительской деятельности технологий <i>belcanto</i> , позволяющих китайским вокалистам осваивать оперы европейских композиторов	Количество человек	Соотношение (%)
Высокий	0	0%
Средний	3	12%
Низкий	22	88%

Сравнительная диаграмма № 1



Сравнительная диаграмма №1 наглядно свидетельствует о малой степени разницы результатов констатирующего этапа в контрольной и экспериментальной группах. Таким образом, стартовые показатели выявленной степени владения обучающимися компетенциями применения в собственной исполнительской деятельности технологий *belcanto*, позволяющих китайским вокалистам осваивать оперы европейских композиторов, в контрольной и экспериментальной группе были едиными.

3.3. Ход формирующего и результаты проверочного этапов педагогического эксперимента подготовки оперных исполнителей Китая посредством освоения основ европейской вокальной школы

Целью формирующего этапа эксперимента рассматривалась апробация модели подготовки оперных исполнителей Китая посредством освоения основ европейской вокальной школы (рисунок № 1). Апробация модели осуществлялась в рамках спецкурса «Европейская вокальная школа и особенности развития певческого стиля belcanto в КНР».

Цель курса: профессиональная подготовка оперных исполнителей Китая посредством освоения европейской вокальной школы.

Задачи:

– сформировать у обучающихся профессиональные компетенции оперного исполнителя как готовности применять в собственной деятельности основы европейской вокальной школы;

– сформировать у обучающихся представления об особенностях развития певческого стиля belcanto в процессе проникновения европейской оперы в китайское культурное пространство Китая;

– способствовать формированию у китайских обучающихся представлений о вокальных партиях в европейских операх и исполнительских задачах оперного певца.

Принципы:

– единства технического и художественного как овладение в певческой деятельности вокальными навыками (певческого дыхания, звукообразования, атаки звука, резонирования, чистоты интонации, дикции) и технологиями художественной выразительности в исполнении арий из опер европейских композиторов;

– системности в освоении обучающимися функций певческого аппарата, механизмов голосообразования и вокального слуха;

– сознательности в постижении возможности интеграции европейской вокальной школы и национальной вокальной традиции Китая. В этом мы исходили из профессиональной позиции Лию Дэшен, известного вокального педагога, пропагандировавшего belcanto в провинции Хэнань в силу убежденности, что западная манера пения будет способствовать развитию китайской национальной вокальной школы. Но для этого Лию Дэшэн не считал правомерным «слепое» подражание китайской вокальной школы европейской. Учитывая, что в традиционном китайском вокале пение закрытого звука и носовых гласных является частичным (неполным), а пение открытых звуков — довольно беспрепятственным, Лию Дэшэн предлагал при заимствовании манеры пения закрытых звуков применять метод «пения закрытых звуков открытым голосом», при этом опираясь на установки европейской вокальной школы — пение на «зевке» с поддержкой дыхания.

Опираясь на принцип сознательности в освоении китайскими вокалистами особенностей belcanto, как певческого стиля, объединяющего национальные вокальные школы Европы — Италии, Франции, Германии, в спецкурсе «Европейская вокальная школа и особенности развития певческого стиля belcanto в КНР» были предусмотрены лекции, семинары и практикум.

Таблица №10.

	Количество академических часов
Объем контактной работы обучающихся с преподавателем	36
аудиторная работа	36
в том числе:	
Лекции	8
Семинары	12
Лабораторные занятия (практикум)	16
Объем самостоятельной работы обучающихся	36
в том числе аудиторных часов, выделенных на подготовку к зачету	4
Итого:	72 ч

Содержание спецкурса было направлено на освоение трудов виднейших представителей европейской вокальной школы, как синтеза национальных вокальных школ Италии, Франции, Германии.

Таблица № 11

Содержание дисциплины

№ п/п	Наименование темы (раздела) дисциплины (с кратким содержанием темы (раздела))	Общая трудоемкость в акад. часах	Трудоемкость по видам учебных занятий (в акад. часах)			
			Лек.	Семинары	Пр.	СРС
1.	Итальянская вокальная школа	24	2	10	4	8
2.	Французская вокальная школа	12	2	–	2	8
3.	Немецкая вокальная школа	12	2	–	2	8
4.	История появления и развития певческого стиля bel canto в Китае	24	2	6	4	12
	Промежуточная аттестация (зачет)		–	–	–	
	Всего часов	72	8	16	12	36

Как видно из Таблицы № 11, лекции и семинары дополнял практикум, и в том числе, по теме «История появления и развития певческого стиля belcanto в Китае», что предполагало практическое освоение в классе вокала специфики традиций китайского вокального исполнительства арий из опер европейских композиторов Дж. Верди «Аида», «Травиата», «Сила судьбы»; Дж. Пуччини «Тоска», «Турандот» и др.

Студенты контрольной группы осваивали на занятиях в классе вокала оперны произведения китайских композиторов («Гроза» Мэн Вэйдун; «Си Ши», «Детский дом в Яньбане» Цай Дунджэн; «Конг Йидзи», «Человек из книжной коллекции» Уын Чигын; «Отряд красных гвардейцев в Хунху» Чжан Цзинаи и др.).

Модель подготовки оперных исполнителей Китая посредством освоения основ европейской вокальной школы

ЕВРОПЕЙСКАЯ ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА

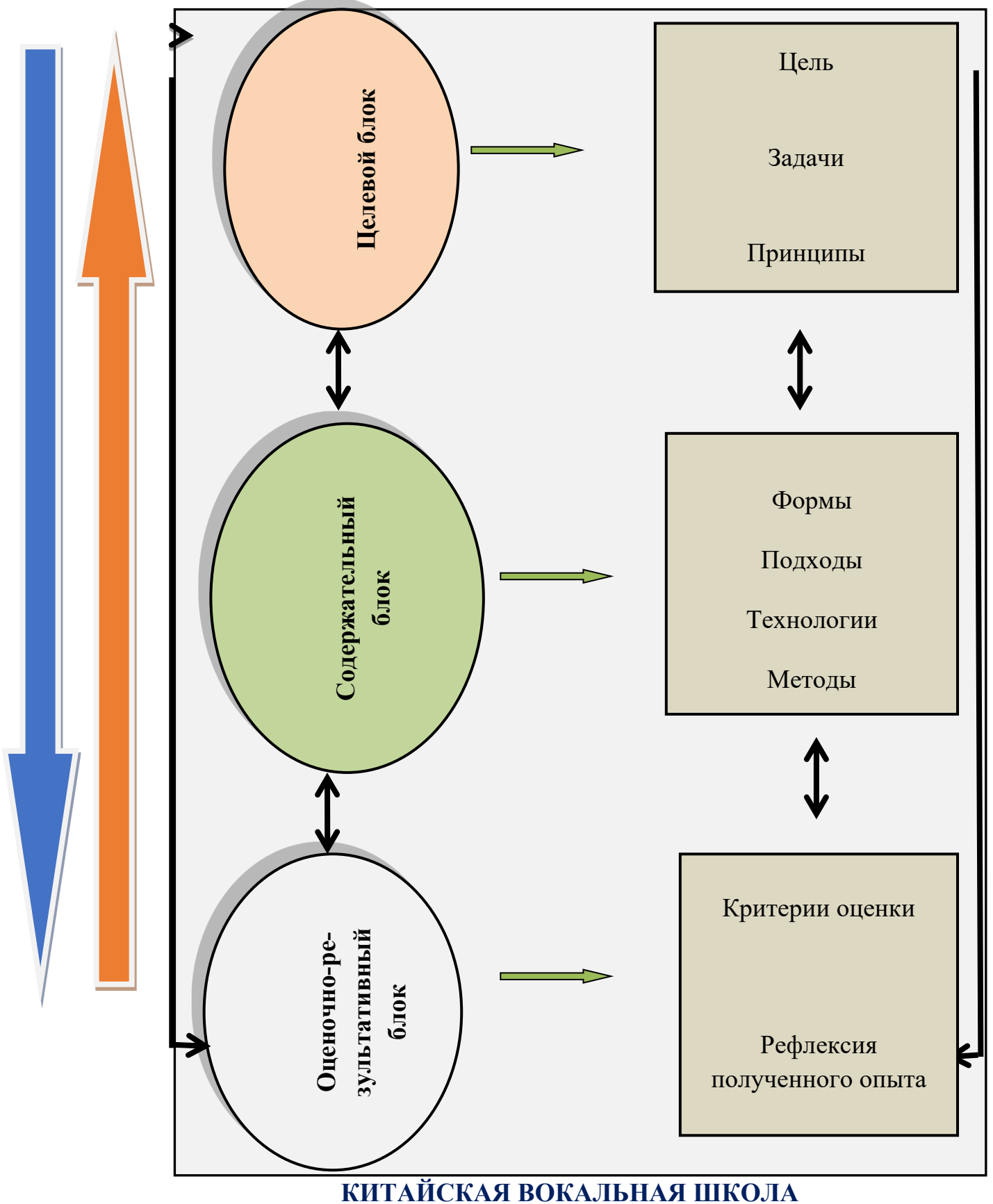


Таблица № 11 убедительно свидетельствует, что в основу содержания дисциплины заложена популярная в российском научном пространстве концепция «диалога культур» (В. С. Библер), как необходимый фактор развития национального музыкального искусства и образования любой страны. Другим важным подходом в реализации модели нами позиционируется концепция «русской европейскости», разработанная в трудах профессора Л. А. Рапацкой. Это в частности обусловило то, что при изучении блока 4 «История появления и развития певческого стиля *belcanto* в Китае» мы сочли необходимым познакомить китайских обучающихся с аналогичным явлением в русской вокальной школе, что подтверждают:

- занятия вокалом основоположника русской вокальной школы М. И. Глинки с итальянским педагогом А. Беллоли;
- посещения М. И. Глинкой в Италии спектаклей оперных театров, знакомство с лучшими певцами того времени — Дж. Рубини, Дж. Паста, Ф. Галли;
- изучение М. И. Глинкой методов преподавания А. Нодзари и методики Ж. Фодор.

Знакомя с подобной аналогией студентов, участвовавших в пилотном эксперименте на базе РГПУ им. А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург), мы учитывали, что тенденция взаимодействия вокальных школ была характерна для России не только для первой половины XIX века, но и далее. В этом мы опираемся на исследования И. К. Назаренко, который отмечал, что взаимообогащению национальных вокальных школ способствовал факт приглашения на должность профессоров Петербургской и Московской консерваторий итальянских педагогов-вокалистов, и, в частности, К. Эверарди, ученика М. Гарсиа и Ф. Ламперти, а также У. Мазетти.

Этот факт обусловил в рамках практикума освоение методики К. Эверарди, и в частности:

- упражнений на кантилену при пении одной ноты, секунд, терций, октав;

- пения гамм, пассажей, *staccato*;
- сольфеджирование вокализов *Conconne, Panofka, Panserono, Bordogni, Viardot* и др.

Методика К. Эверарди рассматривалась также на семинарах, и в частности:

- советы певцам: «Филируйте звук, пойте *legato* и старайтесь, чтобы звук как бы лился, плавно и свободно — это и есть *bel canto*» [98; с.283];
- рекомендации выполнения физических упражнений глубокого вдоха и плавного выдоха для выработки правильного дыхания;
- критерии правильного пения: пение «прикрытое на открытой основе (то есть в меру округленные звуки при широко открытой глотке» [98; с.294];
- целесообразность выбора гласных А, Э, И, О, У с соответствующим «итальянизированием» русских А, Е, И, которые, по мнению К. Эверарди, должны были быть приближены Е к Э, И к Ъ, звук А к округлому звучанию, как в словах «*matina mia*».

Аналогично проходила работа по освоению методики У. Мазетти. Так, при прохождении темы «Итальянская вокальная школа» основными установками занятий вокалом рассматривались методические рекомендации известного вокального педагога XIX века. Планируемыми результатами рассматривались формирование у студентов представлений о необходимых условиях овладения *belcanto*, согласно У. Мазетти:

- диафрагматическое дыхание;
- экономный расход дыхания;
- свобода голоса певца от носовых призвуков и горловых оттенков;
- преимущество в пении гласной «а», исполнять которую следует ни слишком закрытым, ни слишком открытым звуком;
- ровность звучания голоса;
- чистота интонации, что достигается посредством освоения гамм и хроматических последовательностей;
- ясность и выразительность;

- умение владеть звуком при усилении и ослаблении соответственно выражаемым чувствам;

- ясное и точное произношение;

- изящество вкуса;

- обладание хорошей музыкальной памятью.

В процессе обучения значимую роль играли деятельностные технологии развития инструментальных качеств голоса, характерные для вокальной школы Китая. В связи с этим в репертуаре учащихся предполагалось обязательным освоение упражнений на технику вокала, вокализов, как механизмов преодоления возможных трудностей оперной музыки европейских композиторов.

Одновременно значимое внимание уделялось собственно художественному репертуару.

Работая над ариями из опер европейских композиторов, мы стремились к следующим планируемым результатам:

Знать:

- особенности певческого дыхания, звукообразования, резонирования; артикуляции, дикции, характерные для европейской вокальной школы;

- средства выразительности для воплощения художественной интерпретации персонажей опер европейских композиторов;

Уметь:

- анализировать композиторские задачи, интерпретировать их; художественно передавать содержание нотного материала оперных арий европейских композиторов;

- уметь ставить перед собой исполнительские задачи, адекватные сущности европейской вокальной школы;

Владеть:

- навыками belcanto для решения технических и художественных задач арии в операх европейских композиторов;

– навыками художественного перевоплощения, убедительной передачи чувства и настроения персонажей оперных спектаклей европейских композиторов.

В работе над выразительностью исполнения арий из опер европейских композиторов мы опирались на концепцию А.А. Сокольской, которая справедливо утверждает, что среди видов интерпретации, на которых базируется опера, артистическая музыкально-исполнительская представляет открытый «устный», коммуникативный процесс [119]. Соглашаясь с концепцией А. А. Сокольской, в освоении студентами арий из опер европейских композиторов мы придерживались также теории данного ученого в понимании интерпретативной множественности, что А. А. Сокольская объясняет творческой природой оперного спектакля.

Подобный подход в экспериментальной работе акцентировал значение необходимости постижения оперными певцами возможностей претворения в исполнительской деятельности личностных смыслов персонажей, иницируя технологию «портретирования». Суть данной технологии предопределяет теория А. А. Сокольской, выявившей в своих исследованиях факт существования в оперном спектакле феномена синтетической — синергичной — жанрово-стилевой характеристики личности субъекта персонажа [119]. Другой не менее важной мы расценивали концепцию М. А. Сидоровой [114], которая справедливо полагает, что «одной из центральных проблем оперы как художественного целого является проблема героя, конкретнее — вопрос воплощения образа человека. Рисуя определенную картину жизни, опера воссоздает ее прежде всего через мир человека, человеческих отношений как мир действующих лиц с их мыслями, чувствованиями, поступками. Таким образом в опере формируются своеобразные портреты героев» [114, с. 2].

В этой связи на формирующем этапе эксперимента мы, опираясь на алгоритм М. А. Сидоровой, «выстраивали биографии», «судьбы» оперных героев, что позволяло китайским обучающимся осознать арии как подобие сольного высказывания героев оперного спектакля.

Адаптация технологии «портретирования», предложенной М. А. Сидоровой, способствовало, в эксперименте, с одной стороны, выразительности исполнения — объемности, динамичности и рельефности создаваемых оперными исполнителями персонажей, с другой — осознанию на уровне обобщения творческой природы музыкального текста опер европейских композиторов, характерными чертами которого является единство музыки и слова, пения и актерской игры исполнителя, вокала и инструментального сопровождения.

Для занятий на формирующем этапе для студентов предлагались следующие оперные партии:

Меццо-сопрано:

Дж. Верди: «Трубадур» — Азучена; «Фальстаф» — Квикли; «Сила судьбы» — Прецозилла; «Бал-маскарад» — Ульрика; «Набукко» — Фенена

Ж. Бизе: «Кармен» — Кармен

Тенор:

Дж. Пуччини: 1-я ария Каварадосси, 2-я ария Каварадосси из оперы «Тоска», Ария Де Грие из оперы «Манон Леско»

В. Беллини: Каватина Поллиона из оперы «Норма»

Ж. Бизе: Романс Хозе из оперы «Кармен»

Дж. Верди: Баллада Герцога, Ария и стретта Герцога, Песенка Герцога из оперы «Риголетто»; Ария и стретта Альфреда из оперы «Травиата»

Баритон:

Ж. Бизе: Куплеты Эскамилльо из оперы «Кармен»

Дж. Верди: Ариозо Ренато, Сцена и ария Ренато из оперы «Бал-маскарад»; Романс Родриго, Смерть Родриго из оперы «Дон Карлос»; Ария Макбета из оперы «Макбет»; Ария Набукко из оперы «Набукко»; Ариозо Жермона, Ария Жермона из оперы «Травиата»; Ария графа ди Луна из оперы «Трубадур»

Бас:

Дж. Верди: Ария Аттилы из оперы «Аттила»; Ария короля Филиппа из оперы «Дон Карлос»; Ария Банко из оперы «Макбет»

На формирование понимания феномена оперного портретирования были направлены занятия «Выдающиеся интерпретаторы в мировой певческой культуре XX века» с использованием аудио- и видеозаписей Э. Карузо, Б. Джильи, Т. Руффо, Р. Тебальди, М. дель Монако, Ф. Вундерлих, М. Каллас, Т. Гобби, М. Френи, М. Кабалье, Л. Паваротти, П. Доминго и др.

Не меньшее значение уделялось освоению опыта китайских исполнителей — Тянь Хаоцзянь (бас), Хэ Хуэ (сопрано), а также знакомству с оперной политикой Государственного Большого театра Китая.

Ведущими технологиями в реализации модели подготовки оперных исполнителей Китая посредством освоения основ европейской вокальной школы явились: информационно-коммуникативные, личностно-ориентированные и технология *case study*, позволяющие китайским студентам:

- познакомиться с трудами в области вокальной педагогики Европы;
- сопоставить подходы педагогов-вокалистов Италии, Франции, Германии и Китая к пониманию певческого стиля *belcanto*;
- увидеть реализацию теоретических положений в видеозаписях, демонстрирующих вокально-исполнительские принципы европейской вокальной школы в творческой деятельности величайших вокалистов XX вв. Европы и Китая;
- обрести практический опыт применения в собственной исполнительской деятельности техники *belcanto*, позволяющей китайским вокалистам осваивать оперы европейских композиторов.

Формами аудиторной работы рассматривались: индивидуальная, мелко-групповая, коллективная.

Аудиторную работу в реализации спецкурса логично дополняла самостоятельная работа студентов по каждой из тем блоков дисциплины.

Самостоятельная работа

№ п/п	Наименование темы (раздела) дисциплины (модуля)	Вид самостоятельной работы
1.	Итальянская вокальная школа	Реферирование учебных материалов по темам раздела, просмотр документальных фильмов и оперных спектаклей, видеозаписей мастер-классов
2.	Французская вокальная школа	Реферирование учебных материалов по темам раздела, просмотр документальных фильмов и оперных спектаклей, видеозаписей мастер-классов
3.	Немецкая вокальная школа	Реферирование учебных материалов по темам раздела, просмотр документальных фильмов и оперных спектаклей, видеозаписей мастер-классов Письменное оформление результатов самостоятельной работы в музыкально-педагогических эссе: «Философские воззрения на взаимосвязь искусств» .
4.	История появления и развития певческого стиля bel canto в Китае	Реферирование учебных материалов по темам раздела, просмотр документальных фильмов и оперных спектаклей, видеозаписей мастер-классов

В экспериментальной группе так же проводились занятия по развитию навыков самостоятельной работы, включающие владение фортепиано на уровне, позволяющем освоить вокальный текст вокализов и оперных арий европейских композиторов.

На проверочном этапе эксперимента нами аналогично использовалось педагогическое наблюдение, беседа, анкетирование, тестирование. Вопросы беседы, задания анкеты и тестов оставались прежними. Однако результаты значительно отличались. Для наглядности полученные результаты отражены в таблицах №13–14 и Диаграмме №2.

Таблица № 13

Проверочный этап
Контрольная группа

Уровень сформированности у обучающихся компетенций применения в собственной исполнительской деятельности технологий <i>belcanto</i> , позволяющих китайским вокалистам осваивать оперы европейских композиторов	Количество человек	Соотношение (%)
Высокий	0	0%
Средний	2	8%
Низкий	23	92 %

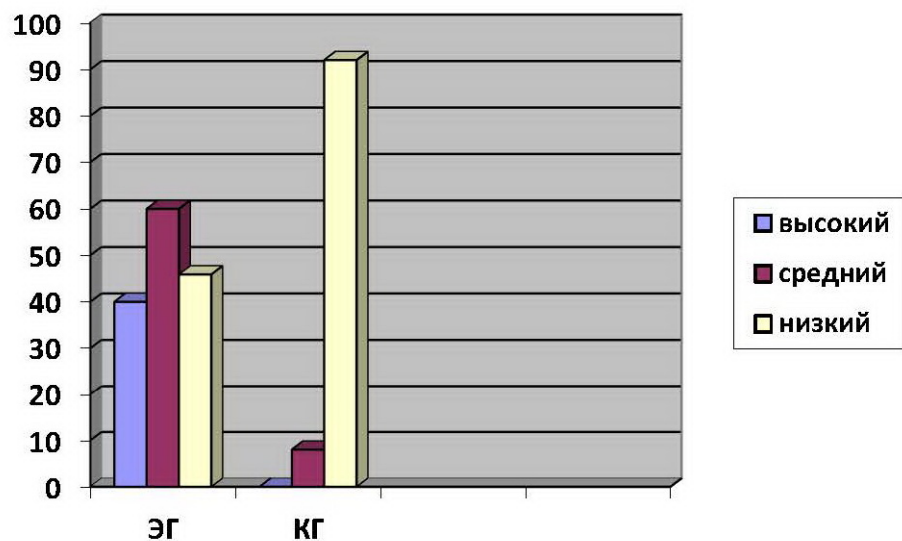
Таблица № 14

Проверочный этап
Экспериментальная группа

Уровень сформированности у обучающихся применения в собственной исполнительской деятельности технологий <i>belcanto</i> , позволяющих китайским вокалистам осваивать оперы европейских композиторов	Количество человек	Соотношение (%)
Высокий	10	40%
Средний	15	60%
Низкий	0	0%

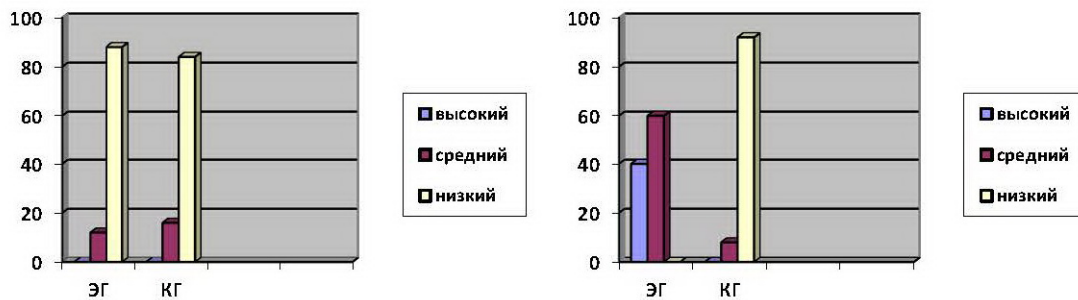
Сравнительная диаграмма № 2

Результаты проверочного этапов эксперимента



Сравнительная диаграмма № 3

Результаты контрольного и проверочного этапов эксперимента



Сравнительные диаграммы № 2 и № 3 убедительно подтверждают, что показатели в экспериментальной и проверочной группах значительно отличаются. Превалирующими на проверочном этапе в экспериментальной группе явились показатели среднего уровня в то время, как в контрольной средний уровень значительно уступает низкому. Показателей низкого уровня в экспериментальной группе не было выявлено. Положительная динамика в экспериментальной группе очевидна, что подтвердило эффективность разработанной и апробированной нами модели подготовки оперных исполнителей Китая посредством освоения основ европейской вокальной школы.

Выводы по главе 3

1. Педагогический эксперимент по формированию у студентов компетенций применения в собственной исполнительской деятельности технологий *bel canto*, позволяющих китайским вокалистам осваивать оперы европейских композиторов подтвердил эффективность разработанной теоретически модели, представляющей собой комплекс взаимосвязанных блоков:

– *целевого*, вбирающего цель, задачи, принципы;

– *содержательного*, раскрывающего особенности реализации форм, подходов, методов освоения китайскими обучающимися технологий *belcanto* (тренинговых и творческих);

– *оценочно-результативного*, направленного на осознание вокалистами собственного опыта применения технологий *belcanto* в освоении опер европейских композиторов.

2. Результаты проверочного этапа эксперимента, зафиксированные в таблицах и диаграммах, подтверждают гипотезу исследования, как комплекс педагогических условий для эффективного освоения китайскими исполнителями основ европейской вокальной школы, позволяющих вокалистам Китая осваивать оперы европейских композиторов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, в диссертации представлены научные основания теории и методики изучения вокалистами КНР основ европейской вокальной школы как необходимого условия применения в собственной исполнительской деятельности технологий *bel canto*, позволяющих осваивать оперы европейских композиторов.

В работе получил отражение исторический аспект исследования китайского музыкального театра. С этой целью были выявлены истоки и исторические особенности становления музыкального театра в Китае; обобщены национальные особенности традиционной китайской музыкальной драмы; рассмотрен процесс проникновения европейской оперы в китайское культурное пространство и проанализировано рождение в КНР национального музыкального театра; описана специфика функционирования оперных театров и дана общая характеристика современного вокального оперного исполнительства в Китае.

На этой основе определена позиция автора относительно необходимости разработки нового подхода к подготовке китайских вокалистов, основанного на освоении технологий *bel canto*, позволяющих певцам осваивать оперы европейских композиторов. Теоретическое обоснование предлагаемого подхода представлено в работе, как выявление роли оперы в качестве доминанты интеграции китайского музыкального искусства в мировое музыкальное пространство; факторов влияния на процесс освоения основ европейской вокальной школы китайскими студентами; различий эстетики традиционного вокала Китая и *bel canto*, китайской и европейской театральной культуры, менталитета и языка. Результатом теоретического анализа проблемы явилось также обобщение основных организационных методических принципов подготовки студентов-вокалистов в китайских консерваториях; выявление особенностей

учебных планов вокальной подготовки в консерваториях Китая; определение феномена «основы европейской вокальной школы» как историко-стилевого, педагогического и исполнительского феномена.

На основе проведенного исследования была создана модель подготовки оперных исполнителей Китая посредством освоения основ европейской вокальной школы, состоящая из ряда компонентов: целевого; содержательного и оценочно-результативного.

В дальнейшем модель подготовки оперных исполнителей Китая посредством освоения основ европейской вокальной школы была апробирована нами в учебном процессе Сычуаньской консерватории. В ходе апробации мы способствовали:

- становлению у обучающихся представления о европейской вокальной школе;

- развитию у обучающихся представлений об истории становления *bel canto* в процессе проникновения европейской оперы в китайское культурное пространство Китая;

- освоению китайскими оперными исполнителями технологий *bel canto*:
 - ✓ исполнительской техники: певческого дыхания, звукообразования, звуковедения, управления голосом;

- ✓ художественной выразительности: технологий оперного портретирования, предполагающих динамичность и интерпретативную множественность ввиду творческой природы оперного спектакля.

Экспериментальная апробация разработанной модели подтвердила эффективность блоков ее структуры: целевого, содержательного и результативно-оценочного. Полученному результату способствовал культурологический подход, основанный на распространенной в российском научном пространстве концепции «диалога культур» (В. С. Библер) как необходимого фактора развития национального музыкального искусства любой страны и теории «русской европейскости», разработанной в трудах Л. А. Рапацкой, что понималось нами как прообраз «китайской европейскости».

Положительной динамике, выявленной на этапе проверочного этапа эксперимента, способствовала также комплексность форм работы: индивидуальной, мелкогрупповой и фронтальной.

Полученные результаты проверочного этапа эксперимента позволили нам утвердиться в подтверждении гипотезы, на основании чего правомерно утверждать, что освоение китайскими исполнителями основ европейской вокальной школы будет более эффективным, если подготовка оперных певцов в КНР будет содержать:

- анализ исторических истоков и оценку современного состояния развития оперного искусства в Китае;

- обоснование основных направлений развития оперного исполнительства и характеристику источников становления вокальной педагогики в консерваториях Китая;

- осмысление основ интеграции европейского оперного пения с китайской национальной певческой манерой и российским музыкально-педагогическим опытом;

- практическую реализацию модели освоения технологий *bel canto*.

Итоги эксперимента подтвердили актуальность методов освоения будущими оперными вокалистами КНР европейской вокальной школы. Таковыми методами явились:

- фонетический метод становления артикуляции гласных и согласных звуков в пении на основе трудов мастеров европейской, а также китайской вокальной школы Лию Дэшена, Цзоу Вэньциня;

- концентрический метод, позволяющий добиваться исполнителю силы и свободы певческого голоса в верхнем и нижнем регистрах за счет укрепления и уравнивания среднего;

- метод самоконтроля исполнителем мышечных и слуховых ощущений для достижения округлого, «прикрытого» звука, однородности тембра, звуковысотной и динамической устойчивости на всем диапазоне;

– метод развития личностного начала оперного исполнителя, как в индивидуально-интерпретативном, так и в типологически-жанровом аспектах музыкального материала опер европейских композиторов.

Перспективным направлением исследования проблемы видится выявление педагогических условий формирования у певцов представлений о вокальных партиях оперных произведений европейских композиторов в контексте музыкально-текстологического подхода.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агарков, О. М. Интонирование и слуховой контроль в сольном пении / О. М. Агарков // Вопросы физиологии пения и вокальной методики: Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. XXV. / Сост. О. М. Агарков, Л. Б. Дмитриев, А. Д. Кильчевская. — Москва: РАМ им. Гнесиных, 1975. — С. 70–89.
2. Агин, М. С. Физиологические основы вокальной методики / М. С. Агин // Вопросы вокального образования. — Москва: РАМ им. Гнесиных, РК им. С. В. Рахманинова, 1994. — С. 9–14.
3. Агин, М. С. Наука и практика в области вокального искусства / М. С. Агин / Сб. трудов первого международного междисциплинарного конгресса «Голос». — Москва: ООО Центр информационных технологий в природопользовании, 2007. — С. 230–233.
4. Агин, М. С. Перспективы развития вокального образования на современном этапе / М. С. Агин // Голос и речь. Междисциплинарный научно-практический журнал № 1 (1). — Москва: Российская общественная академия голоса, 2010. — С. 58–65.
5. Агин, М. С. Развитие вокальной техники / М. С. Агин // Голос и речь. Междисциплинарный научно-практический журнал. — № 2 (2). — Москва: Российская общественная академия голоса, 2010. — С. 29–37.
6. Акимова, С. В. Воспоминания певицы / С. В. Акимова. — Москва: Музыка, 1978. — 96 с.
7. Алиев, И. Ю. Феномен отечественных вокально-педагогических проблем и методологии их творческого разрешения / И. Ю. Алиев // История музыкального образования как наука и как учебный предмет: материалы 5-й международной научно-практической конференции. — Москва, 1999. — С. 251–257.

8. Алиев, И. Ю. Основы вокальной педагогики. Методология теории и практики творческой организации художественно-педагогического процесса / И. Ю. Алиев. — Москва: Педагогика, 2001. — 252 с.
9. Алиев, И. Ю. Теоретико-методологические основы профессиональной деятельности педагога-вокалиста: диссертация на соискание ученой степени доктора педагогических наук: 13.00.02 / И. Ю. Алиев. — Москва, 2003. — 354 с.
10. Андреева, В. А. История вокального искусства: учебное пособие / В. А. Андреева. — Самара: СГАКИ, 2002. — 226 с.
11. Андреева, В. А. История вокального искусства: учебное пособие / В. А. Андреева. — Самара: СГАКИ, 2002. — 226 с.
12. Арановский, М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. — Москва: Композитор, 1998. — 343 с.
13. Асафьев, Б. В. Об опере. Избранные статьи / Б. В. Асафьев. — Ленинград: Музыка, 1985. — 244 с.
14. Аспелунд, Д. Л. Развитие певца и его голоса / Д. Л. Аспелунд. — Москва; Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1952. — 192 с.
15. Багадуров, В. А. Очерки по истории вокальной методологии / В. А. Багадуров. — Ч. 1. — Москва: Музыкальный сектор, 1929. — 210 с.
16. Багадуров, В. А. Очерки по истории вокальной методологии / В. А. Багадуров. — Ч. 3. — Москва: Музыка, 1937. — 255 с.
17. Барсов, Ю. А. Из истории русской вокальной педагогики / Ю. А. Барсов // Вопросы вокальной педагогики: сборник статей. — Вып. 6. — Ленинград: Музыка, 1982. — С. 6–22.
18. Барсова, Л. Г. Из истории петербургской вокальной школы. Эверарди, Габель, Томарс, Ирецкая / Л. Г. Барсова. — Санкт-Петербург: Петровский фонд, 1999. — 107 с.
19. Безант, А. Вокалист. Школа пения: учебное пособие / А. Безант. — 5-е стереотипное. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2020. — 192 с. —

- [Электронный ресурс]. — URL: <https://e.lanbook.com/book/143581> (дата обращения: 31.05.2022).
20. Белов, Е. Е. Понятие «вокальная школа» в историко-культурологическом анализе / Е. Е. Белов // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. — 2009. — № 5 (7). — С. 1344–1347.
 21. Белоусенко, М. И. Базовые принципы вокальной педагогики в образовательном процессе среднего и высшего профессионального звена РФ / М. И. Белоусенко // Современное педагогическое образование. — 2019. — № 9. — С. 172–175.
 22. Большой театр Мэй Ланьфана — Электронная энциклопедия Байду «Байкэ» [Электронный ресурс]. — URL: <https://baike.baidu.com/item/梅兰芳大剧院/10645635> (дата обращения: 20.04.2022).
 23. Большой театр Шанхая — Электронная энциклопедия Байду «Байкэ» [Электронный ресурс]. — URL: <https://baike.baidu.com/item/上海大剧院/567714?fr=aladdin2> (дата обращения: 19.04.2022).
 24. Ван, Ци. Инструкция известного преподавателя по имитационному пению / Ван Ци. — Чанша: Издательство Гунаньского электронного аудио и видео, 2001. — 117 с.
 25. Ван, Чжичен. Музыканты русской эмиграции в Шанхае / Ван Чжичен. — Шанхай, 2007. — 579 с.
 26. Ван, Шуян. Начальный урок по сценическому выступлению / Ван Шуян. — Пекин: Издательство по китайскому радио и телевидению, 2016. — 278с.
 27. Ван, Юйхэ. Новая и новейшая история китайской музыки / Ван Юйхэ. — Пекин: Издательство народной музыки, 2009. — 237 с.
 28. Ван, Юйхэ. История китайской музыки в новое время / Ван Юйхэ. — Пекин: Издательство народной музыки, 1994. — 468 с.
 29. Ван, Юйхэ. История современной китайской музыки / Ван Юйхэ. — Пекин: Народная музыка, 1994. — 378 с.

30. Введенные для обучения дисциплины и варианты воспитания по специальности «Сценическое искусство» Китайской консерватории имени Сянь Синьхай [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.xh.sino.gs.com/newsshow.php> (дата обращения: 07.01.2017).
31. Введенные для обучения дисциплины Китайской консерватории, URL:<http://www.ynart.edu.cn/index/readdetail>(дата обращения: 07. 01. 2017).
32. Введенные для обучения дисциплины Китайской центральной консерватории [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.ccom.edu.cn/jxjg/dzyy/kcsz/200708050007.shtml> (дата обращения: 07.01.2017).
33. Владимирова, М. Г. Формирование академического певческого голоса: из опыта работы в классе сольного пения: учебно-методическое пособие / М. Г. Владимирова. — Екатеринбург: УГК (академия) им. М. П. Мусоргского, 2011. — 38 с.
34. Вокальный оперный факультет — Китайская центральная консерватория [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.ccom.edu.cn/jxyx/sygjx> (дата обращения: 07.03.2022).
35. Гайда, И. В. Китайский традиционный театр сицзюй / И. В. Гайда. — Москва: Наука, 1971. — 126 с.
36. Гарсиа, М. (сын). Полный трактат об искусстве пения: учебное пособие / М. Гарсиа. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2015. — 416 с. — [Электронный ресурс]. — URL: <https://e.lanbook.com/book/69353> (дата обращения: 05.06.2022).
37. Глинка, М. И. Упражнения для усовершенствования голоса. Школа пения для сопрано / М. И. Глинка. — Санкт-Петербург, 2020. — 72 с. — [Электронный ресурс]. — URL: <https://e.lanbook.com/book/128786> (дата обращения: 06.06.2022).

38. Гонтаренко, Н. Б. Сольное пение: Секреты вокального мастерства / Н. Б. Гонтаренко. — Изд-е — 3 -е. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. — 155 с.
39. Горский еврей — основоположник современной китайской музыки [Электронный ресурс]. — URL: https://stmegi.com/posts/10234/gorskiy_evrey_osnovopolozhnik_sovremennoy_kitayskoj_muzyki__587/ (дата обращения: 25.04.2018).
40. Государственный большой театр Китая. Электронная энциклопедия Байду «Байкэ» [Электронный ресурс]. — URL: <https://baike.baidu.com/item/中国国家大剧院/1063477?fr=aladdin> (дата обращения: 21.03.2021).
41. Гуань, Ин. Актерское творческое обучение / Гуань Ин. — Пекин: Китайское драматическое издательство, 2005. — 182с.
42. Дальская, В. А. Программа по вокалу «Сольное академическое пение. Профиль — артист музыкального театра. Северо-Западный учебный округ, г. Москва / В. А. Дальская; Издатель А. А. Зусман. — Москва, 2003. — 76 с.
43. Дальская, В. А. Резонансная теория пения и педагогическая практика / В. А. Дальская // Вопросы вокального образования: Методические рекомендации для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений / Мин. культуры и массовых коммуникаций; Рос. Академия им. Гнесиных. — Москва, 2005. — С. 24–29.
44. Джан, Хуинь, Ван, Ходун. Практическое исследование по вокальному преподаванию и выступлению / Джан Хуинь, Ван Ходун // Результаты исследования в университетах. — Пекин: Издательство китайских книг, 2014. — 353 с.
45. Джан, Хунь. Краткое исследование о важности «первого голоса» в вокальной методике профессора Ян Выджун. — Сиань: Сиань консерватория, 2012. — 30 с.

46. Джин, Тилин. Вокальная методика от Джина Тилина / Джин Тилин. — Пекин: Издательство народной музыки, 2013. — 196 с.
47. Динь, Кэ. Вокальное учебное пособие / Динь Кэ. — Пекин: Научное издательство, 2010. — 247 с.
48. Дмитриев, Л. Б. Голосообразование у певцов / Л. Б. Дмитриев. — Москва: Музгиз, 1962. — 56 с.
49. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. — 2-е изд. — Москва: Музыка, 1996. — 368 с.
50. Дмитриев, Л. Б. Солисты театра La skala о вокальном искусстве: диалоги о технике пения / Л. Б. Дмитриев. — [Электронный ресурс]. — URL: https://www.studmed.ru/view/dmitriev-lb-solisty-teatra-la-skala-o-vokalnom-iskusstve-dialogi-o-tehnike-peniya_3f61fc01f7c.html?page=1 (дата обращения: 21.02.2022).
51. Доливо, А. Заметки об истоках русской классической и советской вокальной школы / А. Доливо // О музыкальном исполнительстве: сборник статей / под ред. Л. С. Гинзбурга и А. А. Соловцова. — Москва, 1954. — С. 171–186.
52. Донг, Ялун. Познание Belcanto / Донг Ялун. — Харбин: Хэйлунцзянское народное издательство, 2010. — 77 с.
53. Дробышевская, Н. С. Итальянские «корни» русского вокала (из истории обучения певцов придворной певческой капеллы) / Н. С. Дробышевская // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2013. — № 7–1 (33). — С. 60–67.
54. Ершукова, Т. В. Бельканто как источник русской вокальной школы / Т. В. Ершукова // Вестник музыкальной науки. — 2021. — № 1. — С. 140–147.
55. Изложения о педагогах — Тяньцзинская консерватория [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.tjcm.edu.cn/xbsz/slx/jsjs.htm> (дата обращения: 18.05.2022).

56. Изложения о педагогах — Шэньянская Консерватория [Электронный ресурс]. — URL: http://www.sycm.com.cn/list_son.aspx?DWid=85&Mid=319&Sid=-1 (дата обращения: 03.02.2022).
57. Информации университета — Консерватория Шанхай [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.xhcom.edu.cn/info/1123/2032.htm> (дата обращения: 02.02.2022).
58. Истории китайской оперы, том I. — Пекин: Культура и искусство, 2012. — 489 с.
59. Истории китайской оперы, том II. — Пекин: Культура и искусство, 2012. — 489 с.
60. Июн, Лу. Обучение вокалу и методика. — Цзинань: Шаньдунское Народное издательство, 2016. — 180 с.
61. Кабинет парткома — Шанхайская консерватория [Электронный ресурс]. — URL: http://www.shcmusic.edu.cn/view_0.aspx?cid=170&id=26&navindex=0 (дата обращения: 03.02.2022).
62. Китайский детский театр — Электронная энциклопедия Бaidu «Байкэ» [Электронный ресурс]. — URL: <https://baike.baidu.com/item/中国儿童剧场/2680029> (дата обращения: 02.02.2022).
63. Китайский музыкальный словарь. — Пекин: Народная музыка, 1992. — 524 с.
64. Китайский театр Бородычева Е. С. [Электронный ресурс]. — URL: https://vuzlit.ru/476417/kitayskiy_teatr_borodychyova (дата обращения: 10.03.2018).
65. Кливтон, Вейл, Ло, Шудон. Основная вокальная методика: Основа и процесс пения / Кливтон Вейл, Ло Шудон. — Пекин: Народное музыкальное издательство, 2014. — 279 с.

66. Коммуникация выставления — Тяньцзинская консерватория [Электронный ресурс]. — <http://www.tjcm.edu.cn/info/1036/18483.htm> (дата обращения: 08.02.2022).
67. Комплексные информации — Сианьская консерватория [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.xacom.edu.cn/info/1055/17359.htm> (дата обращения 06.03.2022).
68. Кузнецов, Н. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф. И. Шаляпина: диссертация на соискания ученой степени доктора искусствоведения: специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство / Н. Кузнецов. — Москва, 2005. — 380 с.
69. Ли, Вэньхуа. Дисциплина по вокальной музыке-бельканто / Ли Вэньхуа. — Гуанчжоу: Хуачэн издательство, 2012. — 276 с.
70. Ли, Гань. Рассказы о китайской опере / Ли Гань. — Пекин: Культура и искусства, 1988. — 665 с.
71. Ли, Ли. О связи между манерой пения и созданием образа в национальной опере / Ли Ли // Шэньдонь. — № 2. — Хэцзэ, 2001. — 93 с.
72. Ли, Минди. Основа развития китайской демократической оперы: анализ и новые взгляды на создание оперы «Седая девушка» / Ли Минди. — Цэтян: Трибуна для всех, 2005. — Вып. 6. — 121 с.
73. Ли, Цзя. Вокальные навыки по Belcanto / Ли Цзя. — Пекин: Современное издательство, 2015. — 161 с.
74. Ли, Чэнчжу. Вокал и оперное искусство / Ли Чэнчжу. — Пекин: Издательство при Центральном национальном университете, 2014. — 560 с.
75. Ли, Юджи. Применение и сравнение вокальной методики с помощью опытов и вокальной механической методики: магистерская диссертация / Ли Юджи. — Тяньцзинь, Тяньцзинь консерватория, 2010. — 44 с.
76. Лю, Джунлиан. Как достигнуть высокого голоса пения. Вокальная педагогическая психология и мысль методики / Лю Джунлиан. — Пекин: Издательство при национальном административном институте, 2013. — 398 с.

77. Лю, Давуы. Вокальное обучение (Теория, преподавание и упражнение) / Лю Давуы. — Нанки: Издательство при Нанкинском педагогическом университете, 2008. — 378 с.
78. Лю Синьсинь, Лю Вэнцин. История европейской музыки в Харбине / Лю Синьсинь, Лю Вэнцин. — Харбин, 2002. — 403 с.
79. Лю, Тиньтинь. Краткое исследование о применении дышащего метода «зевательный» в пении. Исследование вокальной методики от профессора Ян Вуыджун / Лю Тиньтинь. — Сиань: Сиань консерватория, 2014. — 18 с.
80. Лю, Цзинь. Оперная культура современного Китая. Проблема подготовки исполнительских кадров / Лю Цзинь. — Санкт-Петербург: Астерлон, 2010. — 174 с.
81. Лю, Цзыин, Линь, Мичжун. Оценка зарубежных опер / Лю Цзыин, Линь Мичжун. — Чунцин: Издательство при Юго-западном педагогическом университете. — 2010. — 276 с.
82. Лю, Чэн. Вокальное выступление на сцене / Лю Чэн. — Пекин: Китайское книжное издательство, 2016. — 186 с.
83. Лян, Маочунь. Китайская современная музыка / Лян Маочунь. — Шанхай, 2004. — 257 с.
84. Львов, М. Л. Из истории вокального искусства / М. Л. Львов. — Москва: Музыка, 1965. — 228 с.
85. Львов, М. Л. Русские певцы / М. Л. Львов. — Москва: Музыка, 1965. — 264 с.
86. Люй, Цзяин. Техника пения в вокальных традициях китайской музыкальной культуры / Люй Цзяин // Манускрипт. — 2019. — Т. 12. — Вып. 11. — С. 278–282.
87. Мазетти, У. А. Краткие указания по пению моим ученикам / У. А. Мазетти, проф. Моск. консерватории. — Москва: Юргенсон, 1912. — 7 с.

88. Мань, Циньин. Зарождение оперы в Китае в эпоху династии Цин / Мань Циньин. — Шанхай: Научный вестник Шанхайского театрального института, 2005. — С. 98–136.
89. Маски пекинской оперы [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.wday.ru/stil—zhizny/vibor—redakcii/id—611/3/> (дата обращения: 11.03.2018).
90. Мартынова, Ю. А. Методические аспекты итальянской вокальной школы / Ю. А. Мартынова, А. М. Сухова // Международный академический вестник. — 2018. — № 3 (23). — С. 6–9.
91. Международный театр Поли Пекина // Электронная энциклопедия Байду «Байкэ» [Электронный ресурс]. — URL: <https://baike.baidu.com/item/北京保利国际剧院/4602806?fromtitle=保利剧院&fromid=863961> (дата обращения 08.01.2022).
92. Менабени А. Г. Вокальные навыки / А. Г. Менабени // Вопросы профессиональной подготовки студента на музыкально-педагогическом факультете. — Москва: МГПИ им. В.И. Ленина, 1985. — С. 74–79.
93. Менабени, А. Г. Методика обучения сольному пению: учебное пособие для студентов педагогических институтов / А. Г. Менабени. — Москва: Просвещение, 1987. — 95 с.
94. Меньшиков, Л. Н. Реформа китайской классической драмы / Л. Н. Меньшиков. — Москва: Наука, 1959. — 241 с.
95. Мот-Заботина, И. М. О работе над вокальным произведением / И. М. Мот-Заботина // Вопросы вокальной педагогики: сборник статей. — Вып. 1. — Москва: Музгиз, 1962. — С. 131–146.
96. Морозов, В. П. Вокальный слух и голос / В. П. Морозов. — Москва: Музыка, 1965. — 86 с.
97. Морозов, В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники: [учебно-методологическое издание для вокалистов] / В. П. Морозов. — Москва: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2002. — 494 с.

98. Мэй, Лань-Фан. Пекинская музыкальная драма / Мэй Лань-Фан. — Пекин, 1959. — 10 с.
99. Назаренко, И. К. Искусство пения / И. К. Назаренко. — 3-е изд, доп. — Москва: Музыка, 1968. — 622 с.
100. Новости Уханьской консерватории [Электронный ресурс]. — URL: <http://syx.whcm.edu.cn/info/1022/1632.htm> (дата обращения 08.09.2022).
101. Новости факультета Тяньцзинской консерватории [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.tjcm.edu.cn/info/1034/10043.htm> (дата обращения 08.09.2022).
102. Новости факультета — Шэньянская Консерватория [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.sycm.com.cn/display.aspx?Vid=-1&Nid=462> (дата обращения 08.09.2022).
103. Новость — Китайская Консерватория [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.ccmusic.edu.cn/?p=2676> (дата обращения 08.09.2022).
104. Оперная культура: замечательное искусство китайской цивилизации / Хэнань Дейли. — Хэнань, 2008. — Выпуск от 13.06.2008.
105. Пань, Лунжуй. Сравнение манеры исполнения китайской пекинской оперы и европейской оперы / Пань Лунжуй. — Шань Дун: Вестник Шань Дунского педагогического института, 2006. — Вып. 1. — 125 с.
106. Педагогические кадры — Уханьская консерватория [Электронный ресурс] <http://www.whcm.edu.cn/szjs/jsdw.htm> (дата обращения 08.06.2022).
107. Педагогические кадры — Китайская консерватория [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.ccmusic.edu.cn/subsite/sgx/category/师资队伍> (дата обращения 08.06.2022).
108. Пекинская опера [Электронный ресурс]. — URL: <http://russian.ts.cn/RUSSIAN/channel15/91/137/200306/26/349.html> (дата обращения: 11.03.2018).
109. Перлов, Е. П. История вокальной педагогики / Ленинградский гос. ун-т им. А. С. Пушкина; Е. П. Перлов. — Санкт-Петербург: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2008. — 75 с.

110. Плужников, К. И. Механика пения / К. И. Плужников. — Санкт-Петербург: Композитор, 2004. — 88 с.
111. Преподавательский состав — Кафедра вокала института музыки консерватории города Сиань. [Электронный ресурс]. — URL: <http://syx.xacom.edu.cn/info/1019/1559.htm> (дата обращения: 11.03.2019).
112. Развлечения–Интернет новости «Доубань» [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.douban.com/group/topic/91766840/> (дата обращения: 10.03.2019).
113. Развлечения–Сеть новостей «Сины» [Электронный ресурс]. — URL: <http://ent.sina.com.cn/h/2005-06-21/1837758727.html> (дата обращения: 10.03.2019).
114. Рапацкая, Л. А. Культурологический подход в отечественной педагогике музыкального образования : история и перспективы развития / Л. А. Рапацкая // Ценности и смыслы. — 2016. — № 6 (46). — С. 6–15.
115. Сидорова, М. А. Портрет героя в западноевропейской опере XVII–XVIII веков: проблемы формирования и эволюции: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство / М. А. Сидорова. — Магнитогорск, 2002. — 242 с.
116. Сладкопеев, Р. В. Методы вокального обучения и практика бельканто в классе сольного пения / Р. В. Сладкопеев // Вестник МГУКИ. — 2014. — № 1 (57). — С. 221–226.
117. Сладкопеев, Р. В. Педагогические условия и факторы формирования стиля bel canto у оперного вокалиста / Р. В. Сладкопеев // Вестник МГУКИ. — 2015. — № 6 (ноябрь–декабрь). — С. 252–260.
118. Сладкопеев, Р. В. Теоретико-методологические основы профессиональной подготовки вокалистов средствами bel canto : монография / Р. В. Сладкопеев. — Москва : МПГУ, 2015. — 90 с.
119. События в колледже — Китайская центральная консерватория [Электронный ресурс]. — URL:

- http://www.ccom.edu.cn/szc/dzgljg/yzbgs/jgsz/das/xydsj/201510/t20151017_32609.html (дата обращения 04.10.2019).
120. Сокольская, А. А. Оперный текст как феномен интерпретации: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / А. А. Сококольская; Казан. гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. — Казань, 2004. — 19 с.
121. Состав вокального факультета Китайской консерватории [Электронный ресурс]. — URL: <http://www.shenggexi.cn/xuexiaogaikuang/jigoushezhi/2008-05-11/142.php> (дата обращения: 07.01.2017).
122. Старк, Э. Петербургская опера и ее мастера: 1890–1910 / Э. Старк (Зигфрид); [Ленингр. отд-ние Всес. театрал. о-ва]. — Ленинград; Москва: Искусство, 1940. — 272 с.
123. Стахевич, А. Г. Bel canto в западноевропейской опере XIX века: творчество, исполнительство, педагогика / А. Г. Стахевич. — Saarbrücken: LAP, 2012. — 408 с.
124. Стахевич, А. Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика: исслед. / А. Г. Стахевич. — Киев: НМАУ, 1997. — 272 с.
125. Стахевич, А. Г. Искусство Bel Canto в итальянской опере XVII–XVIII веков / А. Г. Стахевич. — Харьков: ХДАК, 2000. — 155 с.
126. Столичный театр — Электронная энциклопедия Байду «Байкэ» [Электронный ресурс]. — URL: <https://baike.baidu.com/item/首都剧场/6680257> (дата обращения 06.03.2022).
127. Сун, Цзинан. Сокращенное издание по общей истории китайской музыки / Сун Цзинан. — Цзинань: Издательство просвещения Шаньдун, 1993. — 616 с.
128. Сун, Цзинан. Хроника китайского музыкального образования в новой и новейшей эпохе (1840–2000) / Сун Цзинан — Шанхай: Издательство при Шанхайской консерватории, 2012. — 487 с.

129. Тан, Лин. Общая теория по вокальному обучению / Тан Лин. — Шанхай: Издательство при Шанхайской консерватории, 2004. — 211 с.
130. Театр Ихай — Электронная энциклопедия Байду «Байкэ» [Электронный ресурс]. — URL: <https://baike.baidu.com/item/艺海剧院> (дата обращения 15.03.2022).
131. Театр Пекинской выставки — Электронная энциклопедия Байду «Байкэ» [Электронный ресурс]. — URL: <https://baike.baidu.com/item/北展剧场> (дата обращения 06.03.2022).
132. Театр Хайдянь г. Пекина — Электронная энциклопедия Байду «Байкэ» [Электронный ресурс]. — URL: <https://baike.baidu.com/item/北京海淀剧院> (дата обращения 06.03.2022).
133. Театр Шицзи — Электронная энциклопедия Байду «Байкэ» [Электронный ресурс]. — URL: <https://baike.baidu.com/item/世纪剧院/5954085?fr=aladdin> (дата обращения 06.03.2022).
134. Тимохин, В. Мастера вокального искусства XX века / В. Тимохин. — Вып. 1. — Москва: Музыка, 1974. — 175 с.
135. Тянь, Яжу. Размышления, вызванные тремя подъемами в истории развития китайской оперы / Тянь Яжу // Народная музыка. — № 4. — Пекин, 2004. — 155 с.
136. Тянь Хаоцзян — Электронная энциклопедия Байду «Байкэ» [Электронный ресурс]. — URL: <https://baike.baidu.com/item/田浩江/1053468?fr=aladdin> (дата обращения 05.03.2022).
137. Тянь Хань. Современная китайская драма / Тянь Хань. — Москва: Радуга, 1990. — 445 с.
138. Хоффман, А. Е. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика: 17.00.02: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / А. Е. Хоффманн; Российская академия музыки имени Гнесиных. — Москва, 2008. — 26 с.

139. Ху, Шипин. Национальная опера, рожденная под грохот пушек (об историческом месте и художественных достижениях оперы «Седая девушка») / Ху Шипин // Отмечая 54 годовщину выступления Мао Цзедуна в Янани: сборник статей — Аньхуан: Аньхуанская новая опера, 1996. — С. 67–70.
140. Хэ, Диньджи. Сборник вопросов по новой опере / Хэ Диньджи. — Пекин: Китайское драматическое издательство, 1958. — 477 с.
141. Центральный оперный театр — Электронная энциклопедия Байду «Байкэ» [Электронный ресурс]. — URL: <https://baike.baidu.com/item/中央歌剧院> (дата обращения 06.03.2022).
142. Цзюй, Цихун. История китайской музыки / Цзюй Цихун. — Хунань, 1949–2000, 2002. — 238 с.
143. Цзюй, Цихун. Китайская музыка в XX веке / Цихун Цзюй. — Циндао: Изд-во Циндао, 1992. — 258 с.
144. Черватюк, П. А., Син Цзыюе. Модель адаптивного обучения вокалу детей в Китае на основе междисциплинарных достижений российской науки / П. А. Черватюк, С. Цзыюе // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве: Материалы XIX Международной научно-практической конференции / Под науч. ред. Л. С. Майковской, А. П. Мансуровой. — Москва: МГИК, 2022. — С. 95–100.
145. Чжан, Личжэнь. «Седая девушка» — первая китайская национальная опера / Чжан Личжэнь // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2008. — № 80. — С. 361–365.
146. Чжао, Мэн. К истории первых постановок опер В. А. Моцарта в Китае / Чжао Мэн // Университетский научный журнал. — Санкт-Петербург, 2017 (февраль). — № 26. — С. 95–97.

147. Чжао, Мэн. Процесс развития китайской оперы / Чжао Мэн // Университетский научный журнал. — Санкт-Петербург. — 2017 (июнь). — № 29. — С. 160–165.
148. Чжао, Мэн. Размышление о введенных для обучения дисциплинах по специальности «Вокальная музыка» в России и Китае / Чжао Мэн // Научное мнение: педагогические, психологические и философские науки. — Санкт-Петербург. — 2017 (июнь). — № 6. — С. 114–121.
149. Чжао, Мэн. Традиционная китайская музыкальная драма: содержательно-стилевое своеобразие / Чжао Мэн // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. — Москва. — 2018 (июль). — № 7. — С. 28–30.
150. Шанхайский большой театр Поли — Электронная энциклопедия Байду «Байкэ» [Электронный ресурс]. — URL: <https://baike.baidu.com/item/上海保利大剧团> (дата обращения 16.02.2022).
151. Шанхайский оперный театр — Электронная энциклопедия Байду «Байкэ» [Электронный ресурс]. — URL: <https://baike.baidu.com/item/上海歌剧院> (дата обращения 16.02.2022).
152. Шанхайский театр Данин — Электронная энциклопедия Байду «Байкэ» [Электронный ресурс]. — URL: <https://baike.baidu.com/item/上海大宁剧院> (дата обращения 06.03.2022).
153. Шеремет, С. В. Становление и развитие вокальной педагогики в Италии XVII–XIX веков: старая итальянская школа / С. В. Шеремет, М. М. Гареев, С. С. Криницкая // Ученый совет. — 2019. — № 10. — С. 42–49.
154. Щербакова, А. И. Философия музыкального искусства: учебное пособие / А. И. Щербакова; Российский гос. социальный ун-т. — Изд. 2-е, испр. и доп. — Москва: Российский гос. социальный ун-т, 2013. — 574 с.
155. Яковлева, А. С. Вокальная школа Московской консерватории: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / А. С. Яковлева. — Москва, 1994. — 52 с.

156. Яковлева, А. С. Исполнитель и интерпретация / А. С. Яковлева // Вопросы вокального образования. — Москва: Музыка, 1994. — С. 66–68.
157. Яковлева, А. С. Русская вокальная школа. Исторический очерк развития от истоков до середины XIX столетия: учебное пособие / А. С. Яковлева. — Москва: Глобус, 1999. — 96 с.
158. Яковлева, А. С. Умберто Мазетти и его педагогические взгляды / А. С. Яковлева // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 5. — Москва: Музыка, 1976. — С. 110–134.
159. Яо, Вэй. Подготовка специалистов вокального искусства в системах высшего музыкального образования Китая и России: 13.00.01 — Общая педагогика, история педагогики и образования: диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Яо Вэй. ; [Место защиты: Волгогр. гос. соц.-пед. ун-т]. — Астрахань, 2015. — 196 с.
160. Ван, Лина. Исследование взаимной ссылки и интеграции бельканто и национального пения в преподавании вокальной музыки в высшем педагогическом университете / Ван Лина, Хао Баочжу // Народная музыка. — 2010. — № 9. — С. 59–61. 王丽娜. 高师声乐教学中关于美声唱法和民族唱法相互借鉴与融合之探究 / 王丽娜, 郝宝珠 // 人民音乐. — 2010. — 第9期. — 59–61页.
161. Ван, На. Происхождение и особенности развития «бельканто» в Италии / Ван На // Современная литература. — 2010. — № 8. — С. 222–233. 王娜. 意大利 «Bel Canto» 的发展渊源与特征 / 王娜 // 时代文学. — 2010. — 第8期. — 222–233页.
162. Ван, Тинцзюнь. Изучение секретов бельканто / Ван Тинцзюнь. — Пекин: Издательство Китайского Бизнеса, 2018. — 225 с. 王廷军. 美声唱法探秘 / 王廷军. — 北京: 中国商务出版社, 2018. — 225页.
163. Ван, Тинцзюнь. Исследование искусства бельканто. — Пекин, 2008. — 277 с. 王廷军. 美声歌唱艺术研究 / 王廷军. — 北京, 2008. — 277页.

164. Ван, Тинцзюнь. Классический учебник китайской и зарубежной вокальной музыки. — Цзилинь, 2010. — 336 с. 王廷军. 中、外声乐经典教材 / 王廷军. — 吉林, 2010. — 336页.
165. Ван, Тинцзюнь. Учебник по произношению и пению на итальянском языке. — Цзилинь, 2006. — 125 с. 王廷军. 意大利语拼读与演唱教程. — 吉林, 2006. — 125页.
166. Гу, Юнбо. Исследование развития и преподавания европейского вокального музыкального искусства / Гу Юнбо. — Пекин : Китайское Книжное Издательство, 2017. — 248 с. 顾永博. 欧洲声乐艺术的发展与教学探讨 / 顾永博. — 北京 : 中国书籍出版社, 2017. — 248 页.
167. Кан, Шию. Изучение интеграции бельканто и национального пения в преподавание вокальной музыки в высших учебных заведениях / Кан Шию // Сычуаньская драма. — 2020. — № 8. — С. 160–162. 阚诗雨. 高校声乐教学中美声唱法与民族唱法的融合探索 / 阚诗雨 // 四川戏剧. — 2020. — 第8期. — 160–162页.
168. Лин, Мэй. Национализация преподавания вокальной музыки в высших учебных заведениях / Лин Мэй. — Пекин : Издательство Пекинского промышленного университета, 2010. — 227 с. 林梅. 高校声乐教学民族化探索 / 林梅. — 北京 : 北京工业大学出版社, 2010. — 227 页.
169. Лю, Линли. Методика обучения вокалу / Лю Линли. — Пекин : Китайская атомная энергия, 2015. — 220 с. 刘林利. 声乐教学与表演艺术探索 / 刘林利. — 北京 : 中国原子能出版社, 2015. — 220 页.
170. Лю, Лэй. Проблемы и меры по улучшению образования бельканто / Лю Лэй // Голос Желтой реки. — 2016. — № 18. — С. 43–44. 刘蕾. 美声教学中存在的问题及改进措施 / 刘蕾 // 黄河之声. — 2016. — 第18期. — 43–44 页.
171. Пу, Тао. Новые идеи преподавания вокальной музыки в высших учебных заведениях / Пу Тао. — Пекин : Издательство Гуанминской газеты,

2017. — 265 с. 蒲涛. 高校声乐教学新理念技巧与训练 / 蒲涛. — 北京 : 光明日报出版社, 2017. — 265 页.
172. Сиань, Тао. Влияние итальянской и немецкой модели подготовки специалиста в области музыкального образования на Китай / Сиань Тао // Вестник Шэньянской консерватории музыки. — 2015. — № 33. — С. 163–165. 羨涛. 意大利、德国音乐教育人才培养模式及对我国的启示 / 羨涛 // 沈阳音乐学院学报. — 2015. — 第33期. — 163–165页.
173. Сиань, Тао. Исследование значения национализации бельканто в преподавании вокальной музыки высших педагогических заведений / Сиань Тао // Большая сцена. — 2013. — № 11. — С. 159–160. 羨涛. 高师声乐教学中美声唱法民族化的价值研究 / 羨涛 // 大舞台. — 2013. — 第11期. — 159–160页.
174. Син, Ликэ. Взаимное упоминание и интеграция бельканто и национального пения в преподавании вокальной музыки / Син Ликэ // Шэньсиское образование. — 2020. — № 8. — С. 75–77. 邢立珂. 声乐教学中美声唱法与民族唱法的相互借鉴与融合 / 邢立珂 // 陕西教育. — 2020. — 第8期. — 75–77页.
175. Сюэ, Мин. Влияние бельканто на китайскую национальную вокальную музыку / Сюэ Мин. — Пекин : Китайское Драматическое Издательство, 2018. — 150 с. 薛敏. 美声唱法对民族声乐的影响 / 薛敏. — 北京 : 中国戏剧出版社, 2018. — 150 页.
176. Фанг, Юн. Изучение и исследование методики преподавания вокальной музыки в высших педагогических заведениях в новый период / Фанг Юн, Хан Липин, Сун Симэн. — Чанчунь : Народное издательство Цзилинь, 2019. — 191 с. 方永. 对新时期高师院校声乐教学模式的探索与研究 / 方永, 韩立品, 宋曦萌. — 长春 : 吉林人民出版社, 2019. — 191 页.
177. Хоу, Юньлун. Предварительное исследование модели обучения бельканто в Санкт-Петербургской консерватории музыки в России / Хоу

- Юньлун // Китайская музыка. — 2013. — № 4. — С. 36–39. 侯 云龙. 俄罗斯圣彼得堡音乐学院美声教学模式初探 / 侯 云龙 // 中国音乐教育. — 2013. — 第4期. — 36–39页.
178. Хуан, Синьпин. Базовая теория и практика китайской национальной вокальной музыки / Хуан Синьпин. — Пекин : Китайское Книжное Издательство, 2014. — 186 с. 黄 新平. 中国民族声乐基础教学理论与实践 / 黄新平. — 北京 : 中国书籍出版社, 2014. — 186 页.
179. Хуан, Хунган, Хуан, Цзяньпин. Историческое становление и будущие тенденции китайской вокальной музыкальной школы / Хуан Хунган, Хуан Цзяньпин // Вестник Наньтунского университета. — 2015. — № 6. — С. 104–108. 黄 红纲. 中国声乐学派的历史形成与未来走向 / 黄红纲, 黄 建平 // 南通大学学报. — 2015. — 第6期. — 104–108页.
180. Цзинь, Тиелин. Статус-кво и инновации в преподавании вокальной музыки на национальном уровне : академический отчет профессора Цзинь Тиелина на «Национальном форуме вокальной музыки 2005» / Цзинь Тиелин, Сюй Тяньсян // Китайская музыка. — 2005. — № 4. — С.26–30. 金 铁霖. 民族声乐教学的现状及创新 : 金铁霖教授在 «2005全国民族声乐论坛» 上的学术报告 / 金 铁霖, 徐 天祥 // 中国音乐. — 2005. — 第4期. — 26–30页.
181. Цзян, Шуфэнь. Искусство обучения вокалу / Цзян Шуфэнь. — Шэньян : Издательство Ляонинского университета, 2010. — 144 с. 姜 树芬. 声乐教学艺术 / 姜 树芬. — 沈阳 : 辽宁大学出版社, 2010. — 144 页.
182. Чжан, Ван. Методика обучения вокалу в высших педагогических заведениях / Чжан Ван. — Гуанчжо : Издательство Гуандун высшего образования, 2004. — 197 с. 张 婉. 高师声乐教学法 / 张 婉. — 广州 : 广东高等教育出版社, 2004. — 197 页.
183. Чжан, Ни. Обсудите несколько основных вопросов преподавания бельканто / Чжан Ни // Вестник педагогического университета капитала. —

2010. — № 2. — С. 140–142. 张妮. 美声教学中几个基本问题探讨 / 张妮 // 首都师范大学学报. — 2010. — 第2期. — 140–142页.
184. Чжан, Сухуа. Значение национальных вокальных музыкальных произведений в преподавании бельканто в высших учебных заведениях / Чжан Сухуа // Создание музыки. — 2014. — № 11. — С. 191–192. 张素华. 民族声乐作品在高校美声教学中的重要性 / 张素华 // 音乐创作. — 2014. — 第11期. — 191–192页.
185. Чжао, Синь. Исследование теории преподавания вокальной музыки и практики исполнения / Чжао Синь, Ли Чао, У Ди. — Пекин : Издательство Пекинского промышленного университета, 2018. — 185 с. 赵欣. 声乐教学艺术与表演艺术研究 / 赵欣, 李超, 吴迪. — 北京 : 北京工业大学出版社, 2018. — 185 页.
186. Чжао, Чжэньминь. Теория и преподавание вокальной музыки / Чжао Чжэньминь. — Шанхай : Шанхайское Музыкальное Издательство, 2002. — 171 с. 赵震民. 声乐理论与教学 / 赵震民. — 上海 : 上海音乐出版社, 2002. — 171 页.
187. Чжоу, Сяолин. Исследование методов преподавания и обучения китайской вокальной музыке / Чжоу Сяолин, Ху Фэй, Ли Айлин. — Чанчунь : Издательство Цзилиньского университета, 2014. — 379 с. 周晓琳. 中国声乐教学与训练方法研究 / 周晓琳, 胡菲, 李艾玲. — 长春 : 吉林大学出版社, 2014. — 379 页.
188. Чжу, Линь. Взгляд на будущее китайского вокального музыкального искусства на основе интеграции бельканто и национального пения / Чжу Линь, Ян Янь // Вестник Синхайской консерватории музыки. — 2019. — № 3. — С. 138–144. 朱琳. 从美声唱法与民族唱法的共融性看中国声乐艺术的未来走向 / 朱琳, 杨岩 // 星海音乐学院学报. — 2019. — 第3期. — 138–144页.

189. Шан, Цзясян. История развития европейской вокальной музыки / Шан Цзясян. — Пекин : Издательство Народной Музыки, 2003. — 384 с. 尚家骧. 欧洲声乐发展史 / 尚家骧. — 北京 : 人民音乐出版社, 2003. — 384 页.
190. Ши, Вэйчжэн. Методика обучения вокалу / Ши Вэйчжэн. — Тяньцзинь: Издательство литературы и искусства Байхуа, 1996. — 279 с. 石惟正. 声乐教学法 / 石惟正. — 天津 : 百花文艺出版社, 1996. — 279 页.
191. Ян, Лиган. Методика обучения вокалу / Ян Лиган. — Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 2019. — 342 с. 杨立岗. 声乐教学法 / 杨立岗. — 上海 : 上海音乐出版社, 2019. — 342 页.
192. Ян, Усян. Методика обучения вокалу / Ян Усян. — Гуанчжоу : Издательство Хуачэн, 2009. — 251 с. 颜五湘. 声乐教学艺术与演唱实践 / 颜五湘. — 广州 : 花城出版社, 2009. — 251 页.
193. Ян, Хуа. Теория преподавания вокальной музыки и навыки пения / Ян Хуа, Хоу Ли. — Чанчунь : Издательство Цилиньского университета, 2017. — 162 с. 杨华. 声乐教学理论与作品演唱技巧 / 杨华, 侯丽. — 长春 : 吉林大学出版社, 2017. — 162 页.
194. Ян, Цюхай. Обучение вокальной музыке и пению / Ян Цюхай. — Чанчунь : Издательство Северо-восточного педагогического университета, 2016. — 248 с. 杨秋海. 声乐教学艺术与演唱 / 杨秋海. — 长春 : 东北师范大学出版社, 2016. — 248 页.
195. Ян Юн. Сравнительное исследование преподавания вокальной музыки в Китае и России / Ян Юн // Большая сцена. — 2014. — № 5. — С. 215–216. 杨勇. 中俄声乐教学比较研究 / 杨勇 // 大舞台. — 2014. — 第5期. — 215–216页.
196. Яо, Яо. Размышления об истории и современном состоянии китайского национального вокального музыкального образования / Яо Яо // Народная музыка. — 2020. — № 2. — С. 68–71. 姚瑶. 中国民族声乐专业教育的历史回顾与现状思考 / 姚瑶 // 人民音乐. — 2020. — 第2期. — 68–71页.