

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

На правах рукописи

Чжу Тяньи

**КОНТЕКСТНО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД
В ОБУЧЕНИИ КИТАЙСКИХ ВОКАЛИСТОВ
В ВУЗАХ РОССИИ И КНР**

Специальность: 5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания
(искусство и культура, уровни среднего профессионального и высшего
образования) (педагогические науки)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата педагогических наук

Научный руководитель:
доктор педагогических наук, доцент
Корноухов Михаил Дмитриевич

Санкт-Петербург

2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	4
Глава 1. Вокальная культура и образование России и Китая: историко-культурологический аспект.....	16
1.1. История развития и становление китайского вокального искусства и образования.....	16
1.2. Российское вокальное образование в музыкально-культурном пространстве страны.....	38
Выводы по первой главе.....	54
Глава 2. Контекстно-культурологический подход как одно из направлений стратегии реформ вузовского вокального образования КНР.....	56
2.1. Актуальные дидактические подходы, научные исследования и педагогические технологии в современном вокальном образовании.....	56
2.2. Крупнейшие китайские вокальные школы – тенденции интеграции и мультикультурализма.....	76
2.3. Основные содержательные характеристики контекстно-культурологического подхода в вокальном обучении вузовского уровня в Китае.....	98
Выводы по второй главе.....	124
Глава 3. Методическое обеспечение реализации контекстно-культурологического подхода в вузовском обучении китайских вокалистов.....	128
3.1. Ценностно-ориентационный компонент профессиональной подготовки китайских студентов-вокалистов.....	128

3.2. Организация и проведение опытно-экспериментального исследования.....	143
Выводы по третьей главе.....	175
Заключение.....	178
Список литературы.....	181
ПРИЛОЖЕНИЕ I. Педагогическая программа «Контекстуальный мониторинг музыкального произведения в вокальном классе»	207
ПРИЛОЖЕНИЕ II. Примеры заданий в рамках педагогической программы	221
ПРИЛОЖЕНИЕ III. Свидетельства педагогической и исполнительской деятельности, сертификаты участника международных научных конференций	224
ПРИЛОЖЕНИЕ IV. Нотные тексты вокальных произведений, используемых в опытно-экспериментальном исследовании.....	231

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Новое время ставит перед китайским музыкальным сообществом новые вызовы. К профессиональной подготовке вокалиста в Китае предъявляются более жёсткие требования. Помимо необходимого комплекса технологических умений и навыков, владения диверсифицированным исполнительским репертуаром, молодой специалист должен оперировать широчайшим спектром кросс-дисциплинарных знаний, как в сфере своего предмета, так и в областях истории музыки, театра, литературы, психологии, маркетинга и т.д. А также обладать способностью интерпретировать разнообразные явления культуры, искусства и общественной жизни, ощущать потребность в организации научно-исследовательской деятельности. Только в этом случае китайская вокальная Школа выйдет на мировой уровень и станет равноправной и неотъемлемой частью международного музыкально-образовательного пространства.

Исходя из этого, возрастает значение культурологического контекста в изучении музыкальных произведений различных жанров и исторических стилей, формирования соответствующей мотивации у студентов-вокалистов, а также направленности традиционных методов обучения на осмысление вокального произведения как явления мировой музыкальной культуры и развитие профессионально значимых интерпретационных качеств обучающихся. При этом, систематизация образовательного процесса, коррекция учебных планов должна учитывать достижения мировой вокальной педагогики, культуролого-этническую интентность изучаемого материала, а также диверсификацию музыкально-слухового «багажа» будущих специалистов. Создание благоприятных условий для комплексного развития студентов требует от преподавателей не просто применения различных

методов обучения, но их контекстуальной корректировки и адаптации, учитывающей конкретные обстоятельства учебного процесса.

Актуальность работы обусловлена необходимостью разрешения следующих выявленных **противоречий**:

- между востребованностью в китайском обществе повышения уровня вокального образования в стране и не всегда соответствующим этому практическим процессом обучения студента в вузе;
- между необходимым уровнем методического обеспечения формирования контекстно-культурологических знаний, умений и навыков в вокальном классе вуза и отсутствием исследований, раскрывающих соответствующий аспект учебного процесса;
- между комплексной задачей воспитания творческо-интерпретационных качеств молодого вокалиста и недостаточностью технологических механизмов ее решения;
- между востребованностью разработки критериев, направленных на выявление уровней сформированности контекстно-культурологических знаний и умений китайских студентов-вокалистов и отсутствием объективных разносторонних показателей в данном сегменте профессиональной подготовки;
- между творческим процессом понимания педагогических принципов европейской вокальной школы в интеграции с этнокультурными традициями китайского певческого искусства и незначительным уровнем адаптации индивидуально-художественного и технологического опыта обучающегося в мировое музыкально-культурное пространство.

Исходя из этого, **проблема** исследования заключается в поиске инновационных возможностей контекстно-культурологического подхода в обучении китайских вокалистов в вузах России и Китая как расширения образовательного пространства, актуализирующего интерпретационно-творческое развитие молодого специалиста.

Научная разработанность. На сегодняшний день отсутствуют работы, посвящённые процессу формирования контекстно-культурологических компетенций китайского студента-вокалиста. Данная проблематика изучается, как правило, в более широком континууме творческого развития будущих специалистов и выражения художественного содержания вокальных произведений (Ван, Хань, Г. М. Денисова, И.Н. Ифтоди, Я Вэй, Р. В. Сладкопевец, Г.Г. Тенюкова, У Линьсян, У Ся и др.).

Специфика учебного процесса вокального класса китайских вузов отражена в работах Бай Юнь, Ван Яцзюнь, Го Шучжэнь, Дяо Сяомэн, Жун Шицзе и др. Несколько опосредованно культурологический аспект поднимается в исследованиях, касающихся общих проблем организации и развития китайского вокального образования, в частности тенденций интеграции и мультикультурализма (М.Б. Сидорова, Я Дин, Сунь Юйян, Цзян Вэйцян, Цзян Шанжун, А.А. Шалаева, Ян Бо, Яо Вэй и др.).

Вместе с тем, как правило, постановка и решение исполнительско-технологических и художественно-интерпретационных задач в учебном процессе вокального класса не обусловлена культурологическим контекстом музыкального произведения. Требуется методическое обеспечение использования диалогических и проблемно-дискуссионных методов обучения в вокальном классе, основанных на индивидуально-художественном и технологическом опыте студента. Кроме того, необходимо повышение уровня изучения нотного текста вокального произведения, понимание его как «Текста Культуры» с анализом историко-стилевых, национальных, композиторских и жанровых индикаций. Практически не используется образовательный потенциал музыкально-слухового «багажа» студентов, а также организация и проведение внеаудиторных мероприятий просветительской направленности.

Недостаточная разработанность данного аспекта проблемы в теории и практике учебного процесса, а также ее востребованность в процессе модернизации вокального образования в КНР определили тему исследования

«Контекстно-культурологический подход в обучении китайских вокалистов в вузах России и КНР».

Объект исследования — процесс обучения китайских вокалистов в вузе.

Предмет исследования — контекстно-культурологический подход в обучении китайских вокалистов в вузах России и КНР.

Цель исследования — разработать педагогические условия и методические рекомендации, направленные на совершенствование профессиональной подготовки специалистов путем реализации контекстно-культурологического подхода в вокальном классе вузов КНР.

Задачи исследования:

- рассмотреть историко-культурологические предпосылки исследования проблемы подготовки китайских специалистов в вокальном классе вузовского уровня;
- проанализировать актуальные дидактические подходы, научные исследования и педагогические технологии в современном вокальном образовании с позиции темы диссертационного исследования;
- сформулировать методологическое обоснование и содержательные характеристики контекстно-культурологического подхода в вузовском обучении китайских вокалистов, обозначить механизмы его реализации;
- изучить ценностно-ориентационный компонент профессиональной подготовки китайских студентов-вокалистов в вузе;
- разработать и апробировать педагогическую программу «Контекстуальный мониторинг музыкального произведения в вокальном классе».

Гипотеза исследования заключается в тезисе, согласно которому процесс формирования контекстно-культурологических знаний и умений китайских студентов будет осуществляться более эффективно при следующих условиях:

- постановка и решение исполнительско-технологических и художественно-интерпретационных задач, определяющих культурологический контекст как необходимый элемент профессиональной подготовки специалиста творческого уровня;

- обращение к диалогическим и проблемно-дискуссионным методам обучения в вокальном классе, основанным на индивидуально-художественном и технологическом опыте студента;

- повышение уровня изучения нотного текста вокального произведения, понимание его как «Текста Культуры» с анализом историко-стилевых, национальных, композиторских и жанровых индикаций;

- использование форм обучения, дополняющих базовые дисциплины вокального класса с применением специально разработанных заданий (тренинги, тесты, сочинения, эссе, презентации, аннотации, музыкальные викторины, ролевые игры, доклады, конкурсы), отражающих ключевые содержательные принципы данного подхода;

- расширение музыкально-слухового «багажа» студентов за счёт музыкальных произведений, не связанных с вокальным обучением, организация и проведение внеаудиторных мероприятий просветительской направленности.

Для решения поставленных задач использовались такие **методы**, как системно-структурный анализ музыковедческих, педагогических и историко-культурологических исследований, методических работ по технологии певческого аппарата, трудов по теории и истории вокального исполнительства. Применялся концентрический анализ научно-педагогических и художественных категорий культуры, а также теоретическое моделирование структурно-логических и содержательных основ учебного процесса вокального класса вузовского уровня; педагогическое наблюдение, анкетирование, интервьюирование; обращение к собственному опыту преподавания вокала в Институте музыки и хореографии Чжэнчжоуского педагогического университета с позиции темы исследования; проведение опытного эксперимента с анализом полученных результатов.

Методология диссертации основана на следующих положениях профессиональной вузовской подготовки в области вокального искусства:

- методологический подход в педагогике музыкального образования (Э. Б. Абдуллин, Ю.Б. Алиев, А.Н. Джурицкий, Е.В. Николаева, Чжан Вэй, Чжан Юнкай, Чжу Сяомань и др.);
- культурологический подход в гуманитарном знании (А.И. Арнольдов, С.С. Арутюнов, А.А. Белик, В.П. Борисенков, Ван Ин, П.В. Гайдай, Г. Д. Гачев, Го Синь, О.В. Гукаленко, И.М. Красильников, Л.А. Рапацкая, А.И. Щербакова и др.);
- парадигма контекстного обучения (М. Д. Корноухов, Чжао Си, Чжоу Шучжэнь, Е.Н. Шумилова, А.П. Юдин и др.);
- теория творчества как социокультурного феномена (Б.С. Гершунский, Ван Цзин, М. С. Каган, Хэ Лютин, Л. И. Уколова и др.);
- диалоговая теория (В. С. Библер, О. В. Бочкарева, М. М. Геворкян, Лянь Лю, Сунь Синю и др.).

Теоретическая база исследования:

- *современные художественно-дидактические подходы в музыкальном образовании* (В. П. Борисенков, Н. Г. Гриневич, Н. Н. Гришанович, О. В. Гукаленко, А. Я. Данилюк, Ли Сян, Лу Хуачжао, Лю Юйтун, Пэн Сяолин и др.)
- *модернизация системы педагогического образования в Китае* (М. А. Боечко, Лю Цин, М.Б. Сидорова, Хан Десен, Хуан Сяньюй и др.).
- *музыковедческие труды*, раскрывающие художественную ценность музыкального искусства, понимание его образного содержания (Б. В. Асафьев, Гао Гэ, Дянь Ян, В.В. Медушевский, Мо Цзилань, Е. В. Назайкинский, Т. В. Чередниченко и др.);
- *музыкально-педагогические работы*, в которых исследуются содержательные характеристики профессиональной подготовки будущего педагога-музыканта (Е.А. Бодина, Вэй Чжан, А.В. Денисов,

Л. С. Майковская, Т. Г. Мариупольская, А. С. Петелин, Цао Яньли и др.);

- *методические разработки различных аспектов обучения в вокальном классе* (Д. Л. Аспелунд, Л. Г. Боровик, М. Гарсиа, О. В. Далецкий, В. А. Дальская, Ду Сывэй, Ф. Ламперти, Лю Минхуэй, Тан Сюэгэн, Фэн Баофу и др.).

Научная новизна исследования:

1. Обосновано значение научных разработок в современном вузовском вокальном образовании КНР дидактических подходов, связанных с культурологическим компонентом профессиональной подготовки в вокальном классе, внедрения в учебную практику технологий повышения уровня творческого развития специалистов данного профиля.

2. Выявлены содержательные характеристики контекстно-культурологического подхода в вокальном классе вуза, выраженные в адаптации индивидуально-художественного и технологического опыта обучающегося в мировое музыкально-культурное пространство в соответствии с определёнными принципами, методами и педагогическими условиями профессиональной подготовки.

3. Обозначены новые дидактические формы обучения и организации учебного процесса вокального класса вузов КНР.

4. Разработана и апробирована педагогическая программа «Контекстуальный мониторинг музыкального произведения в вокальном классе», включающая содержательно-процессуальный (репродуктивный, развивающий и творческо-интерпретационный модули), функциональный (мотивационно-аксиологический, художественно-рефлексивный и деятельностно-творческий компоненты процесса обучения, воспитания и развития) и результативно-аналитический (критерии, показатели, уровни, результаты) блоки.

5. Определены критерии уровней сформированности контекстно-культурологических знаний и умений студентов-вокалистов по мотивационно-

аксиологическому, художественно-рефлексивному и деятельностно-творческому компонентам.

Теоретическая значимость исследования содержится в возможности оптимальной корректировки учебного процесса вокального класса вузов современного Китая в культурологическом компоненте, направленного на повышение уровня творческого развития молодых специалистов.

Уточнены историко-культурологические предпосылки исследования проблемы подготовки китайских специалистов в вокальном классе вузовского уровня, проанализированы актуальные дидактические подходы, научные исследования и педагогические технологии в современном вокальном образовании КНР.

Применительно к обучению китайских вокалистов в вузах России и Китая введено в научный оборот понятие «контекстно-культурологический подход», отражающее ключевую исследовательскую идею диссертации.

Сформулированы методологическое обоснование и дидактические принципы контекстно-культурологического подхода, определяющие перспективу дальнейшего развития и специфику учебного процесса вокального класса вузовского уровня КНР.

Практическая значимость исследования:

Сформулированы педагогические условия эффективной реализации контекстно-культурологического подхода в обучении китайских вокалистов. Предложены формы обучения, дополняющие базовые дисциплины вокального класса с применением специально разработанных заданий – тренинги, тесты, сочинения, презентации, аннотации, музыкальные викторины, доклады, конкурсы.

Результаты исследования могут быть использованы в учебном процессе вокального класса вузовского уровня России и Китая, а также в практике курсов повышения квалификации специалистов вокального профиля. Ключевые положения диссертации можно задействовать в разработках методического обеспечения вокальных дисциплин в вузе.

Личный вклад соискателя:

- автором обозначены дидактические подходы, позволяющие актуализировать творческие возможности студента-вокалиста в профессиональной вузовской подготовке в современном Китае;
- выявлены и проанализированы особенности образовательного процесса вокального класса в Китае, связанные с адаптацией индивидуально-художественного и технологического опыта обучающегося в мировое музыкально-культурное пространство в соответствии с определёнными принципами, методами и педагогическими условиями профессиональной подготовки;
- рассмотрен комплекс технологических, музыкально-артистических, рефлексивно-творческих и эмоционально-волевых ресурсов личности, направленных на контекстуальное понимание педагогических принципов европейской вокальной школы в интеграции с этнокультурными традициями китайского певческого искусства, обеспечивающий успешную разностороннюю деятельность молодых специалистов в данной области;
- доказана эффективность разработанной педагогической программы «Контекстуальный мониторинг музыкального произведения в вокальном классе» путем ее верификации в обучающем эксперименте.

Достоверность положений диссертации исходит из соответствия методологических подходов автора актуальным научным концепциям в музыкально-педагогическом образовании и вокально-исполнительском искусстве; согласованности интенции исследовательского дискурса с целями, задачами, объектом и предметом диссертации; анализа собственной педагогической деятельности с позиций изучаемой темы; подтверждения основных выводов исследования в ходе эмпирического эксперимента.

Исследование проводилось на кафедре музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена. Первый этап (с 2018 по 2020 годы) – изучение научных работ с позиции темы диссертации; формулирование цели,

задач, объекта и предмета исследования, а также корректировка гипотезы и проведение первичных педагогических наблюдений. В ходе второго этапа (2020/2021 учебный год) разрабатывались теоретические основы диссертации, выполнялись анкетирование студентов и задания формирующего этапа обучающего эксперимента, продолжались педагогические наблюдения и беседы. В 2021/2022 учебном году были завершены теоретический и экспериментальный разделы работы, оформлены результаты проведенного исследования.

Апробация результатов диссертации осуществлялась в процессе экспериментальной работы; преподавательской деятельности автора на вокальной кафедре Института музыки и хореографии Чжэнчжоуского педагогического университета; обсуждении ключевых положений проведенного исследования на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А.И. Герцена; в участии на международных научно-практических конференциях: «Искусство. Педагогика. Культура». (г. Санкт-Петербург), «Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание» (г. Челябинск), «Музыка. Культура. Педагогика» (г. Санкт-Петербург), «Историко-культурное наследие России и Китая: вопросы изучения, сохранения и развития» (г. Краснодар); научных публикациях по проблематике заявленной темы, в том числе, рецензируемых журналах ВАК.

На защиту выносятся следующие положения исследования:

1. Контекстно-культурологический подход в обучении китайских вокалистов в вузах России и КНР понимается как совершенствование и прогрессивно-динамическое изменение образовательного процесса, обусловленное адаптацией индивидуально-художественного и технологического опыта обучающегося в мировое музыкально-культурное пространство в соответствии с определёнными принципами, методами и педагогическими условиями профессиональной подготовки.

2. Данный подход включает целевой блок (цель, принципы, педагогические условия); содержательно-процессуальный блок (содержание педагогической программы «Контекстуальный мониторинг музыкального произведения в вокальном классе»); функциональный блок (мотивационно-аксиологический, художественно-рефлексивный и деятельностно-творческий компоненты процесса обучения, воспитания и развития); результативно-аналитический блок (критерии, показатели, уровни, результаты).

3. Совершенствование профессиональной подготовки китайских вокалистов как цель данного подхода представляет собой системно-организованный комплекс технологических, музыкально-артистических, рефлексивно-творческих и эмоционально-волевых ресурсов личности, направленный на контекстуальное понимание педагогических принципов европейской вокальной школы в интеграции с этнокультурными традициями китайского певческого искусства, обеспечивающий успешную разностороннюю деятельность молодых специалистов в данной области.

4. Контекстно-культурологический подход в вокальном классе китайских вузов как целенаправленное педагогическое воздействие реализуется на основе принципов инклюзивной поликультурности и творческой самореализации, а также кросс-дисциплинарного, диалогово-коммуникативного, эмпатийно-толерантного, ситуационно-контекстуального, организационно-деятельностного, музыкально-просветительского принципов.

5. Педагогическими условиями эффективной реализации контекстно-культурологического подхода в обучении китайских вокалистов являются:

- постановка и решение исполнительско-технологических и художественно-интерпретационных задач, определяющих культурологический контекст как необходимый элемент профессиональной подготовки специалиста творческого уровня;

- обращение к диалогическим и проблемно-дискуссионным методам обучения в вокальном классе, основанным на индивидуально-художественном и технологическом опыте студента;

- повышение уровня изучения нотного текста вокального произведения, понимание его как «Текста Культуры» с анализом историко-стилевых, национальных, композиторских и жанровых индикаций;

- использование форм обучения, дополняющих базовые дисциплины вокального класса с применением специально разработанных заданий (тренинги, тесты, сочинения, презентации, аннотации, музыкальные викторины, доклады, конкурсы), отражающих ключевые содержательные принципы данного подхода;

- расширение музыкально-слухового «багажа» студентов за счёт музыкальных произведений, не связанных с вокальным обучением, организация и проведение внеаудиторных мероприятий просветительской направленности.

6. Критерии, направленные на выявление уровней сформированности контекстно-культурологических знаний и умений китайских студентов включают показатели, которые коррелируют с *основными компонентами учебного процесса вокального класса: мотивационно-аксиологическим* (ценностно-смысловое отношение обучающегося к явлениям мировой музыкальной культуры, мотивационная готовность к их освоению, диалоговый уровень субъект-субъектных отношений в образовательном процессе), *художественно-рефлексивным* (уровень интеллектуальных качеств студента, его способность к обобщениям разнообразных знаний и умений, широкий кросс-дисциплинарный кругозор и музыкально-слуховой опыт, поисковая активность в изучении технологических приёмов и нотного текста исполняемого произведения) и *деятельностно-творческим* (проявление креативности в учебном процессе, развитость волевой сферы, стремление к исполнительской деятельности, знакомство с различными интерпретациями изучаемого произведения, алгоритм контекстуального использования приобретённых знаний и умений в профессионально-творческой деятельности).

ГЛАВА I. ВОКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И ОБРАЗОВАНИЕ РОССИИ И КИТАЯ: ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

1.1. История развития и становление китайского вокального искусства и образования

На протяжении исторического развития китайского государства его неотъемлемой частью было и остается уникальное культурное наследие, частью которой является искусство пения. Вокальное искусство является одной из площадок развития культурного диалога между Китаем и странами Запада. Интеграция китайской культуры в международное образование и искусство невозможна без обоюдного понимания исторических особенностей разных культур, определения их схожих черт и различий. В этом контексте изучение становления китайского музыкального образования, в том числе, вокального, сейчас так актуально.

Однако, научных трудов, в которых развитие китайского вокального образования рассмотрено комплексно и с разных сторон, весьма немного, и большинство из них затрагивают данную тему лишь косвенно. Так, с конца 2000-х годов появляются кандидатские диссертации на русском языке аспирантов из Китая, которые затрагивают темы китайского вокального образования в различных аспектах.

Например, Ду Сывэй в 2008 году исследовал современную ему ситуацию в области вокального образования, однако в его работе исторической стороне вопроса придается косвенное значение [44]. Глубже данная тема рассмотрена в диссертации Ян Бо 2016 года, который кратко очерчивает историю развития китайского вокального образования, однако

большой упор делает на его институализацию и не рассматривает подробно становление системы обучения [110]. Также есть работы, посвящённые отдельным, более локальным аспектам ([116], [130], [138] и др.).

В самом Китае также занимаются данной тематикой. В числе таких работ можно отметить магистерскую диссертацию Гао Гэ «О китайской национальной вокальной музыке», где показано развития древнего китайского вокального музыкального образования [120].

Доцент Чжоу Шучжэнь из Миннаньского педагогического университета в своей статье анализирует перспективу развития китайского искусства пения, анализирует его различные художественные формы, а также теоретические работы и вокальное музыкальное образование в разные исторической периоды [173]. Чен Шипин, преподаватель педагогического колледжа Сямэня, в своей работе «Фрагменты истории китайской вокальной музыки» изучает различные китайские певческие технологии, в том числе, фольклорные, их значение в современной методике вокального обучения [161].

Ян Цзы, аспирантка Художественного колледжа Хэнаньского университета, в статье «О развитии древнекитайского вокального искусства» разделила развитие древнего китайского вокального искусства на три стадии: зарождение, развитие и формирование. Также она дает обзор, в котором кратко представлены древнекитайские сочинения по теории вокальной музыки и вокальному музыкальному образованию [181].

Сунь Синю, аспирант Северо-восточного педагогического университета, описывает текущее состояние вокального музыкального образования в общеобразовательных колледжах и университетах Китая в своей магистерской диссертации. В работе он сосредотачивается на таких моментах, как режим обучения, учебная программа и цели обучения, а также предлагает стратегию реформ [138].

Ши Яньин показывает историю и изначальное состояние вокального музыкального образования в общеобразовательных колледжах и университетах Китая, а также практическое значение преподавания вокала в

своей магистерской диссертации «Исследования теории и практики преподавания вокальной музыки в колледжах и университетах» [176]. Чжан Юнкай, доцент Шэньянской консерватории, в своей статье «Современная ситуация и стратегия реформирования преподавания вокальной музыки в колледжах и университетах» анализирует текущую ситуацию с вокальным музыкальным образованием вузовского уровня, и, кроме того, исследует меры, необходимые для реформирования вокального музыкального образования в КНР [167].

Чжао Си, преподаватель Педагогического университета Чжоукоу, в своей статье предлагает создать научно обоснованную систему вокального музыкального образования, что, по ее мнению, будет содействовать быстрым улучшениям в этой области [169].

Учитывая самобытность и уникальность культурных истоков вокальной школы Китая, нестабильный и неоднозначный путь ее развития, а также сравнительно недавнюю интеграцию в мировой вокальный культурный сегмент и динамику роста ее значения, исследование истории и развития китайского вокального образования можно считать актуальным и необходимым.

Несмотря на то, что, говоря о китайском вокальном образовании, многие исследователи обращаются к исторической перспективе, более актуальным видится именно вопрос взаимного проникновения традиций китайского вокального образования в европейское и наоборот. Поэтому большинство работ затрагивает проблему влияния иностранных вокальных школ и техник на формирование современной вокальной школы Китая, к примеру, техник бельканто и традиций советского образования. Об этом есть много работ на русском языке в связи с динамизацией процесса обучения аспирантов и магистров из КНР в России.

Так, исследователь Ли Юе рассматривает изменения модели вокального преподавания специалистами, вернувшимися из-за границы в период XX-начала XXI века, и делает вывод об их влиянии на современную вокальную

школу [133]. Яо Вэй отмечает значимость советской вокальной школы в формировании китайского вокального искусства в 20-30-е годы XX века [113], рассматривая передачу культурного опыта как один из важных факторов интеграции китайского вокального искусства в европейскую культуру. Также этот исследователь анализирует влияние китайско-советских связей на развитие китайской школы уже во второй половине XX столетия [114].

Интересным аспектом изучения являются, в том числе, и проблемы, возникающие при столкновении двух культур. Ли Эрюн [56] и Ян Бо [110] на примере практики обучения технике бельканто отмечают дискуссии и противоречия взаимопроникновения двух гетерогенных культур, подчеркивая то, как две вокальные школы взаимообогащаются и используют это для развития новой вокальной эстетики и новых подходов в вокальной педагогике.

Другим важнейшим фактором формирования китайской вокальной школы в исторической перспективе является господство философских и религиозных влияний на педагогику, характерное для более ранних периодов китайской культуры. Так, Сяо Ин выделяет особенности разных жанрово-стилистических групп, обусловленные эстетическим и философским мировоззрением [77], отмечая традиционность и некую каноничность вокальной музыки до периода интеграции вокальной школы Китая с Западом.

Некий базис такого понимания вокальной музыки анализирует Шуай Хуан [102], представляя в своем исследовании взаимосвязь ритуальности, религиозности и гармонии в вокальной и инструментальной музыке, которая в свою очередь являлась основой для поддержания власти императоров с древних времен. В свою очередь, Ли Эрюн анализирует вокальную технику и характерные черты вокального искусства Древнего Китая, сделавшие его самостоятельным художественным направлением [55].

Для российских исследователей первостепенной задачей является интеграция вокальной педагогики Китая и России, поэтому большинство работ в этом направлении имеют скорее прикладную, чем историографическую направленность. Так, А. А. Шалаева в своем

исследовании делает акцент на создание учебных планов для вокалистов и сравнении учебных планов вузов России и Китая. Ретроспективный взгляд на историю развития китайского вокального образования данная исследовательница использует для выявления проблем современных учебных планов. Интересно то, что А. А. Шалаева отмечает идеологическую составляющую китайской вокальной школы, видя в этом определённый недостаток в сравнении с российской системой обучения [101].

М. Б. Сидорова и Дин Яо, обращаясь к периоду второй половины XX-начала XXI века, анализируют интеграцию инноваций и IT-технологий в классические музыкально-исторические практики, отмечая также влияние на них зарубежного вокального искусства [75]. Описанию исторических периодов развития китайского музыкального образования посвящены работы Яо Вэя [25], рассматривающие разные периоды педагогического образования, в том числе и вокального, с целью планирования и использования инноваций в сфере профессионального музыкального обучения.

Таким образом, большинство указанных работ фокусируются на определенных аспектах проблематики вокальной культуры Китая. Для более полного историографического взгляда необходимо рассмотреть длительный период формирования вокальной философии, эстетики и педагогики в рамках глобализации, сквозь призму влияния на современное восприятие китайской вокальной школы как непосредственно Китаем, так и зарубежными странами.

В конце XIX века движение вестернизации, инициированное реформаторами в лице Кан Ювея и Лян Цичао, выступало за изучение западной цивилизации и за создание различных культурных и образовательных учреждений по европейскому образцу. В 1898 году император Гуансу предложил Кан Ювэй создать национальную школу и решительно выступил за открытие уроков музыки в общеобразовательных школах. Император Гуансу принял план реформаторов и издал десятки приказов о реформе, многие из которых были связаны с музыкальным образованием. В соответствии с принятыми Положениями по всей стране

было создано более 30 школ нового формата, и была предложена идея создания урока «Музыка и пение», целью которого являлось эстетическое воспитание детей посредством музыки. Чан Ренкан пишет: «В 1904 году правительство Цин одобрило «Хартию Чжаодин Сюетан», предложенную Чжаном Чжидуном. «Хартия Чжаодин Сюетан» была исторически известна как «Школьная система Гуиди» [157, с.18]. Впоследствии правительство Цин обнародовало ряд конкретных положений о школьном образовании, в которых урок музыки и пения считался обязательным. Школьная система Гуэй Сю — это первая школьная система в современном Китае, которая знаменует собой конец традиционного китайского феодального образования, начало его современного этапа.

В рамках этой системы появляются школьные уроки музыки – ученикам предлагалось изучать песни, созданные специально для данных уроков. Начальное музыкальное образование и изучение песен в школах в Китае стало первым движением просвещения граждан в истории страны. Создание школьных песен являлось результатом изучения примеров западной музыки китайскими композиторами. Вместе с тем, в качестве мелодической основы, чаще всего, использовались китайские народные песни, иногда с добавлением нового текста. Содержание включало в себя значительную идеологическую составляющую – чувство национального самосознания, пропаганду богатства страны, защиты родины, сопротивления иностранным структурам.

В это время появляются первые музыкальные педагоги в истории современного Китая в том смысле, в каком эта профессия понимается сейчас. Они внесли значительный вклад в формирование системы общего музыкального образования в стране. Это Шэнь Синхун, Ли Шутонг, Кэ Чжэнхэ и некоторые другие. Самыми известными хрестоматиями для школьного обучения стали «Сборник песен для школы» под редакцией Шэня Синхуна и «Обучение музыки в школе» под редакцией Ли Шутонга [148, с.205]. Широко распространенными песнями стали «Китайские мужчины», «Желтая река», «Прощание», «Весенний тур» и многие другие. Именно уроки

музыки в школах во многом послужили основой формирования диверсифицированного музыкально-образовательного пространства Китая XX века.

После «Движения 4 мая 1919 года» Китай вступил в период новой демократической революции. Под влиянием новой культуры и идеологических тенденций, музыкально-эстетическое образование привлекло внимание различных государственных структур. Чтобы удовлетворить потребности школьного образования в учителях музыки, некоторые государственные и частные высшие учебные заведения стали создавать музыкальные (художественные) отделения. Можно сказать, что движение 4 мая непосредственно способствовало развитию профессионального высшего музыкального образования в Китае. В 1919 году У Менгфей, Лю Чжипин, Фэн Цзыкай и другие деятели совместно организовали частный «Шанхайский педагогический колледж», который в 1922 году был переименован в «Шанхайский педагогический колледж искусств». В то время этот частный Шанхайский педагогический колледж был первой высшей школой искусств в Китае. В 1920 году Чжоу Шуань, первая вокалистка, первый дирижер хора и первая женщина-композитор в современном Китае, вернулась после обучения в Соединенных Штатах. Она открыла вокальный класс в Женском педагогическом колледже Гуандуна, который стал первым местом обучения вокалу в Китае.

В этот период возникли самые ранние современные музыкальные профессиональные школы в Китае, которые обеспечили условия для распространения западного типа пения — бельканто. Среди первых высших учебных заведений можно назвать музыкальную школу Пекинского университета, основанную в 1920 году, Пекинскую женскую высшую школу учителей музыки, появившуюся в 1922 году, и Пекинский художественный колледж, созданный в 1926 году.

27 ноября 1927 года в Шанхае было официально создано первое в Китае независимое профессиональное музыкальное учебное заведение

«Национальная музыкальная академия». Первым ректором академии был Кай Юаньпэй, а проректором по образованию стал Сяо Юмей. Академия имела четыре отделения: теории музыки и композиции, фортепиано, скрипки и вокала. Это учебное заведение значительно опередило тогдашнюю систему музыкального образования в Китае. Уровень обучения здесь соответствовал западным вузам. В 1929 году Национальная музыкальная академия была переименована в Шанхайскую национальную музыкальную консерваторию, и Сяо Юмей стал ее директором. Это заметная веха в истории китайского музыкального образования, открывающая путь для подготовки музыкантов-профессионалов.

Шанхайская национальная музыкальная консерватория — первое крупнейшее в Китае профессиональное музыкальное учебное заведение с продвинутым менеджментом и сильным преподавательским составом. Преподаватели вокала, получившие образование за границей, системно обучали студентов: Чжоу Шуан, Ин Шанэн, Ю Ишуань, Ге Чаочжи, Чжоу Сяоянь, Лан Юйсю, Чжан Цюань, Гао Чжилань, Си Игуи, Цай Шаосю, Лин Цзюньцин, Ли Чжишу, Чжоу Бичен, Вэй Цицян, Чжан Шунань, Чжу Чончжэнь, Цзан Юйчжэнь и другие.

С 1920-х годов эти певцы, возвращающиеся из-за рубежа, проводили сольные концерты в некоторых крупных городах Китая для распространения вокального искусства и вокального образования. Бельканто, как техника пения, было включено в учебную программу китайских музыкальных колледжей, что сделало вокальное образование более профессиональным, систематическим и научным. Внедрение западной вокальной культуры, несомненно, являлось существенным историческим изменением в истории китайского вокального искусства и образования: западный тип композиции, нотации, методы и стили пения полностью отличались от китайских традиций. Западное вокальное искусство в этот период в определённой степени подорвало традиционную китайскую вокальную систему и оказало глубокое влияние на развитие современного китайского вокального искусства.

В 1930-х годах вокальное образование Китая быстро развивалось и достигло значительных успехов: Шанхайская национальная музыкальная консерватория, несомненно, являлась лидером этих процессов. Директор Сяо Юмей уделял особое внимание качеству преподавания и созданию команды преподавателей: в то время там были сосредоточены лучшие китайские и иностранные преподаватели вокала в стране того времени. В качестве примера можно привести следующих преподавателей: Н. Славянов (Россия), В. Шушлин (Россия), Э. Валесби (Германия), П. Селиванов (Россия). Среди этих иностранных экспертов было много первоклассных мастеров вокала, которые привнесли не только научные систематические методы обучения, богатый опыт преподавания, но и иностранные учебники по вокалу. Они обеспечили развитие вокального образования в Китае, внесли неизгладимый вклад в подготовку квалифицированных национальных кадров. Наиболее влиятельным был российский певец В.Г. Шушлин (в стране его называли Су Ши Линь), который не только стал основателем китайской вокальной Школы, но и знакомил публику с шедеврами западноевропейской классики, а также первым из зарубежных музыкантов, исполнил китайские песни на языке оригинала.

В то время в стране стали открываться и другие музыкальные учебные заведения. Такие как частный художественный колледж Учан, созданный в июле 1930 года, музыкальный факультет Шанхайской академии изящных искусств. Также в 1930 году в женском Педагогическом колледже провинции Хэбэй был создан музыкальный факультет и музыкальные специализации, а летом 1937 года Тан Сюэонг и другие деятели основали музыкальный колледж провинции Чжэцзян в Ханчжоу. Таким образом, развитие музыкального и вокального образования в Китае было на данном этапе чрезвычайно интенсивным.

«Антаяпонская кампания спасения» была национальным патриотическим вокальным проектом, существовавшим с момента начала антияпонской войны в 1931 году до победы в 1945 году. В 1930-х годах

преподаватели и студенты музыкальных отделений Шанхайской национальной консерватории, которые учились за границей и вернулись в Китай, использовали западные композиционные техники для создания ранних китайских антияпонских песен. Так, например, знаменитый композитор Хуан Цзы, вернувшись в Китай после учебы в США в 1929 году, долгое время преподававший в Национальной музыкальной консерватории, за это время сочинил такие произведения, как «Песня противника», «Подарки вражеским солдатам», «Флаг летит», «Цзи-йи», «Восемь», «Спящий лев», «Кровавая песня» и другие антияпонские композиции. Назовём также «Песню Цунцзюнь» директора Сяо Юмэя, «Соотечественники» профессора Чжоу Шуань, «Донг Вусонг» Инга Шанненга, «Передовая линия Го» Лю Сюэяна, «Марш ВВС», «Конгъюнь» Дин Шандэ и другие антивоенные песни. Эти произведения имеют очень высокий артистический уровень и были впервые исполнены на концертах студентами музыкальных колледжей, обученных в европейских традициях бельканто.

Например, песня «Донг Вусонг». Она состоит из сложного четырехголосия, которое невозможно исполнить без предварительной подготовки. «Среди этих песен, в целом, есть несколько простых и популярных песен, но некоторые слишком трудны для популяризации. Самым большим недостатком таких песен являлось то, что содержание текста было слишком выдуманное» [146, с. 9] – отмечает Ху Юйцин.

Большинство этих песен исполнялись локально в течение определенного периода времени, то есть они не распространялись широко и не стали частью национального концертного вокального репертуара. Однако в музыкальном сообществе они были известны и использовались в процессе обучения вокалу. Было создано много и других ярких произведений, воспитано большое количество музыкальных талантов. Шанхайская консерватория тесно связала вокальное исполнительство и образование с судьбой Родины и сыграла важную роль в антияпонском движении.

В определённой степени Шанхай стал ключевым плацдармом антияпонской музыкальной культуры. Было создано много революционных музыкальных организаций и сотни певческих групп. Например, Музыкальная группа «Друзья Советского Союза» (также известная как «Китайско-советское музыкальное общество») и «Китайское общество по изучению новой вокальной музыки», основанное в 1933 году, в состав которого вошли Рен Гуан, Ан Е, Не Эр и Чжан Шу. Весной 1934 года была создана «Музыкальная группа Лиги китайских музыкантов левого крыла», в состав которой вошли Тянь Хань, Сяо Чжилян (Сяо Шенг), Не Эр, Рен Гуан, Ань, Чжан Шу, Сунь Шийи, Лу Цзи, Ван Вейи (Ван Чжицюань), Чэнь Мэнген и др. В начале 1935 года Не Эр организовал вокальный ансамбль Ляньхуа, после чего Лу Цзи организовал любительский хор. Чжоу Вэйчжи, Сунь Шэнь, Май Синь, Мэн Бо и другие музыканты-вокалисты также руководили хорами. В феврале 1935 года «Народная певческая ассоциация», организованная патриотическими массами, была самой первой и влиятельной антияпонской группой спасения от оккупации.

Исторические события того периода породили много бессмертных песен об антияпонской войне и спасении страны, которые широко распространились, и создали популярную вокальную форму массовой патриотической песни. Творческое вдохновение композиторов и широкое распространение их произведений антивоенной направленности стало доминирующим фактором становления отечественного вокального образования. В 1957 году редакция сборника «Песни Народно-освободительной армии» собрала более 2200 антивоенных песен того времени и отобрала 996 из них, опубликованных China Youth Press. Среди них такие популярные песни, как «Песня наступления», «Выпускная песня», «Пионер открывает пути», «Марш добровольцев», созданный Не Эр, «Песня мира» Рена Гуана, «Иду домой» Чжан Шу, а также «Ров на набережной», «Песня жизненного просвещения» и «Китайская нация не умрет», созданные Лу Цзи.

Эти антивоенные песни обладают эмоциональной мелодией, четким и мощным ритмом и сравнительно легкой интонационной линией. Отметим также, что большинство композиторов – создателей песен являлись универсалами – исполнителями своих произведений (способными не только петь, но и аккомпанировать), а также авторами текстов и вокальными педагогами. Они объединяли студентов в хоровые группы, занимались с ними вокалом, разучивали эти песни и организовывали концертные выступления. Такая деятельность, в которой участвовало большое количество молодых интеллектуалов и артистических талантов, стала отдельной волнующей главой не только истории страны, но и национального музыкального искусства и образования. В золотой фонд китайского песенного жанра навсегда вошли такие песни, как «Хор Желтой реки» Сианя Синхай, «Песня Яньаня» Чжэна Лючэна, «Поющие два маленьких ковбоя» Ли Цзефу, а также хоры «Донгфангхонг», «Генерал Чжу Дэ» и другие.

В песне «Хор желтой реки» река Хуанхэ является красочным фоном, на котором превозносится славная история китайской нации и её сильный и непреклонный боевой дух. Сюжет этой песни выражает страдания людей и обвиняет зверства японских агрессоров, формируя образ национального героя.

В это время, с 1938 по 1945 год, музыкальный факультет Художественного колледжа Яньань Люксунь стал принимать студентов на краткосрочное обучение для удовлетворения потребностей военной обстановки. Продолжительность каждого периода обучения колебалась от трех месяцев до двух лет. В марте 1939 года при музыкальном факультете было создано «Общество исследования народных песен» (позже переименованное в «Китайское общество исследований народной музыки»), которое собирало и обрабатывало большое количество материалов вокального фольклора, таких как народные песни северного Шэньси, музыка Цинь Цян и других стилей. Особенностью общества стало то, что оно уделяло внимание взаимосвязи между теорией и практикой. Кроме того, важным считалось сочетание преподавания в вокальном классе с изучением народной музыки,

создание спектаклей и проведение массовых музыкальных мероприятий, частые выезды в сельскую местность.

Большое количество музыкальных талантов было обучено за эти недолгие годы. Молодым выпускникам предоставлялась возможность обширной исполнительской практики. Например, сопрано Ван Кун училась на музыкальном отделении Академии художеств Лу Синь в Яньане в 1944 году. Она сыграла героиню Сьер в премьерной постановке первой новой китайской оперы «Седая девушка» (созданной коллективом авторов), а также успешно исполнила свои роли и в других постановках. После освобождения она активно изучала приемы вокализации китайского народного пения, а также западные техники вокала, исполняя такие произведения, как «Нанниван», «Фаншэн Дао Цин», «Осенний урожай», «Песня Нонгйюу». В итоге, её вокальные характеристики и методы пения сделали её тембр более четким и приятным, а также развили её чувства и тонкий стиль исполнения.

В книге о вокальном образовании под редакцией Ю Дуганга о музыкальной ситуации в этот период написано следующее: «После основания Нового Китая Коммунистическая партия и правительство придавало большое значение строительству социалистической музыкальной культуры, создавало профессиональные исполнительские коллективы на всех уровнях от центрального до местных, а также восстанавливало музыкальные и художественные колледжи, научно-исследовательские учреждения, специализирующиеся на вокальном искусстве. Большое количество литературных и музыкально-художественных деятелей, присоединялись к этой деятельности» [177]. При создании вокальных произведений многие композиторы использовали западные композиционные техники и объединяли их с элементами китайской национальной музыки, чтобы создать произведения, более подходящие для пения на родном языке, что создавало необходимые условия для развития вокального образования в стране. Система вокального обучения постоянно совершенствовалась. Происходило учреждение специальностей, организация кафедр, уточнение целей обучения,

формулирование учебных планов. Вокальное музыкальное образование постепенно входило в системное обучение и окончательно отделилось от хорового.

Вместе с тем, вокальные специальности, как правило, имели меньшее количество мест для зачисления. Вокальная кафедра профильных вузов в среднем обучала только 10-15 студентов в год. Кроме того, по направлению подготовки учителей музыки в школах, также обучались лишь около 20 студентов, и там не было специального вокального направления. Музыкальные факультеты педагогических университетов существовали по принципу «специальность и универсальность», что означало, что даже если основным предметом был вокал, студенты обязаны были изучать и другие дисциплины. То есть уделялось больше внимания широте образования, чем глубине.

Период с 1960-х годов до Культурной революции оказал огромное влияние на политику, экономику и культуру Китая, и вокальное образование, безусловно, не было защищено от этих перемен. Десятилетие культурной революции прервало развитие вокального образования в Китае, оно находилось в состоянии застоя или даже регресса. В это время почти все музыкальные школы и вузы закрылись, прежнее успешное развитие вокального образования начало разрушаться.

С окончанием этого тяжёлого периода, с началом проведения реформ и открытости музыкальное образование КНР быстро восстанавливается. Появилось стремление дать обучение вокальным талантам, в результате чего основные музыкальные учреждения и музыкальные факультеты общеобразовательных университетов получили беспрецедентные возможности для развития. Культивирование вокальных талантов в Китае привело к тому, что на сцене появилась группа певцов молодого и среднего возраста, которые приобрели выдающуюся профессиональную репутацию в стране и за рубежом. Количество художественных и музыкальных факультетов в каждом общеобразовательном университете почти удвоилось

по сравнению с 1970-ми годами. Хотя общеобразовательные колледжи и университеты не были нацелены на подготовку профессиональных вокалистов, они использовали программы профессиональных музыкальных колледжей на курсах повышения квалификации и стремились к тому, чтобы их выпускники имели прочный фундамент музыкальных умений и знаний.

В XXI веке система вокального образования в Китае стала более зрелой: различные профессиональные музыкальные учреждения и художественные школы по всей стране создали отделения по оперному пению для подготовки профессиональных певцов. Кроме того, почти во всех высших общеобразовательных колледжах и университетах страны были созданы музыкальные кафедры или отделения для подготовки преподавателей вокала.

Национальная программа развития специалистов по вокалу расширилась – в аспирантуре постепенно стали появляться направления даже по научному исследованию вокала. Быстрое повышение уровня преподавания, а также интеграция и использование западных методов обучения дали Китаю новый взгляд на вокальное музыкальное образование. Преподавание бельканто в Китае сейчас приближается к международному уровню, научный подход к звукоизвлечению и стиль чистого языка помогают в полной мере исполнять западные оперные спектакли и петь художественные песни.

Национальное китайское пение, техники пения популярной музыки и бельканто переплетаются и взаимодействуют, границы вокальных стилей становятся все более и более размытыми. Появилось много новых типов пения, например: «пение минг тонг», «красивое пение» и др. Кроме того, в последние годы появилось аутентичное этническое пение, которое привлекает следующим: это вокальное образование, постоянно изучающее народную музыку и методы народного пения. При этом, найденные методы могут быть изучены и приняты к сведению, но не ограничены исключительной точностью исторического подхода.

С момента основания КНР 70 лет назад была создана прочная структура и система вокального обучения. В школьном, общественном и семейном

вокальном образовании была создана система, которая взаимодействовала с другими сегментами и влияла на формирование общего вокально-эстетического воспитания молодёжи.

Начиная с 1950-х годов, литературные и художественные программы Коммунистической партии Китая в основном существовали под влиянием следующих тенденций: «пусть цветут сотни цветов, соперничают сотни школ», «древнее в настоящем, зарубежное для китайцев». Эти идеи вдохновили на создание художественных произведений большинство деятелей вокального искусства. Исполнители стремились донести свое творчество до слушателей. Создатели музыки активно углублялись в народ и собирали большое количество песен с широким спектром тем, богатых по форме и содержанию с высокими художественными стандартами. Среди новейших примеров «Моя Родина» Лю Чи; «Солнце прерий», «Ночь лугов» Тянь Гэ; «Истории прошлого матери» Цюй Сяояня; «Почему цветы такие красные» Лея Чжэнбана; «Подъем за чаем в Пекине» Бэй Ченгрена. Эти песни показывают, что вокальное творчество в Китае вступило в новый исторический период, и оно стало новым учебным материалом в китайском вокальном образовании.

Подчеркнём, что развитие и достижения вокального образования зависят от практики преподавания пения. В настоящее время мы наблюдаем сложные и лабильные процессы интеграции и взаимодействия китайских культурных традиций и постоянных исследований, инноваций, европейских подходов в процессе вокального обучения. Старое поколение мастеров, заложивших основу национальной певческой школы (профессора Хуан Юкуй, Ю Ишуань, Чжоу Сяоянь, Лан Юйсю и др.) воспитало целую плеяду учеников, унаследовавших их методы и приемы обучения. Среди них Шень Сян, Чжан Цюань, Го Шучжэнь, Ши Хонгэ, Чжу Чонгмао, Вэнь Кэчжэн, Ли Шуанцзян, Лин Цзюньцин, Гэ Чаочжи, Цзинь Тилинь, Ван Пинсу, Ли Синьчан и др. Они не только продвинулись в исполнительском искусстве, но и обучили большое

количество певцов преподаванию вокальной музыки, чем внесли выдающийся вклад в развитие вокального образования Китая.

Отметим также, что начиная с 1950-х годов, музыкальное образование в Китае было сосредоточено на повторении модели образования, существовавшей в Советском Союзе. В межгосударственном культурном обмене преподаватели вокала разных стран читали лекции и проводили занятия в Китае. Например, Георги Димитров Златев-Черкин из Болгарии, Ирис Коррадетти, Джино Бекки из Италии и Элли Амелинг из Нидерландов делились своими методами преподавания бельканто. Певцы и вокальные педагоги приезжали в Китай для выступлений и мастер-классов, например, такие исполнители Л. Паваротти, П. Доминго и Х. Каррераса в значительной степени способствовали расширению вокального сегмента в музыкально-образовательного пространства Китая. Это имело позитивное воздействие на понимание и изучение передовых западных методов пения, развитие талантов в области бельканто и повышение исполнительского уровня китайских певцов.

Со времени основания КНР появилось множество талантов, некоторые из которых завоевали награды на престижных международных вокальных конкурсах. После окончания периода культурной революции преподаватели вокала, подвергшиеся преследованиям, такие как Шэнь Сян, Чжоу Сяоянь и многие другие, вернулись на свои рабочие места. Они вложили свои усилия в преподавание, подготовили талантливых учеников – исполнителей и вокальных педагогов нового поколения. Профессор Шэнь Сян, всемирно известный мастер вокального образования, посвятил себя преподаванию вокала с 1950-х годов до самой своей смерти в 1993 году. Он обучал Го Шужэнь (сопрано, профессора Центральной музыкальной консерватории), Цзинь Тиэлина (тенор, профессор Музыкальной консерватории Китая), Инь Сюмэй (сопрано, национальная оперная прима), Чэн Чжи (тенор, ведущий оперный солист актер), Гуан Муцунь (сопрано, оперная прима), Лян Нин (сопрано, в 1984 заняла первое место в международном конкурсе вокалистов

в Финляндии им. Мириам Хайлин), Ди Ли Байер (сопрано, второе место в финском международном конкурсе вокалистов им. Мириам Хайлин в 1984 году), Лю Юэ (бас, первое место в Международном вокальном конкурсе в Нидерландах), Фан Цзингма (тенор, второе место в американском международном вокальном конкурсе имени Розы Понселе), Хэй Хайтао (тенор, первое место в Международном вокальном конкурсе имени Марио Монако). Профессор Чжоу Сяоян обучал певцов, удостоенных международных наград: Чжан Цзяньи, Чжан Маньхуа, Ху Сяопин, Ляо Чаньён, Лю Цзе.

Среди других известных исполнителей — Фу Хайцзин, Е Ин, Гао Маньхуа, Ло Вэй, Ван Сюэфэнь, Яо Хун, Ван Ся, Юань Ченье, Дай Юйцян и др., многие из которых были исполнителями западного оперного репертуара (например «Свадьбы Фигаро» В.А. Моцарта) в Китае и за рубежом. В репертуар китайских исполнителей помимо «Свадьбы Фигаро» также вошли «Риголетто», «Кармен», «Богема», «Тоска», «Турандот» и другие европейские оперы, ставшие основой репертуара оперных театров Китая.

Что касается народного пения, группа выдающихся национальных педагогов по вокалу, представленная Ван Пинсу, Цзинь Тилин, У Сючжи и Цзоу Вэньцин, внесла важный вклад в развитие национальной вокальной музыки. Эти педагоги по народному вокалу изучали и применяли передовые концепции и техники дыхания и пения, что сделало народный вокал более выразительным. В это время было воспитано большое количество выдающихся национальных певцов, которые проявили себя на оперной сцене: Ли Шуанцзян, Ву Янзе, Го Сон, Хе Цзигуан, Пэн Лиюань, Цзян Давэй, Донг Вэньхуа, Ян Вэйвэнь, Сун Цзуй, Тонг Тексин, Чжан Е, Ван Хунвэй и др.

Нельзя также не отметить бурное развитие в Китае с 1980-х годов массового пения, то есть популярных вокальных жанров. В этот период Чжу Фэнбо организовал группы легкой музыки в Шанхае и Ли Гуй в Пекине. Также становятся популярными песни и танцы народностей Юго-Восточной Азии. Эти направления не только привлекали известных певцов, но и развивали

молодые таланты с ярким потенциалом. Так, например, Гу Цзяньфэнь основал «Центр обучения вокалу», посвященный продвижению инноваций в области популярной музыки, подготовке выдающихся певцов. Многие популярные певцы вышли из этого центра: Мао Аминь, Су Хун, Ван Шаньхун, На Ин, Сунь Нан, Се Сяодун и другие.

Таким образом, с развитием китайского вокального образования появился ряд певцов с уникальными характеристиками, которые стали популярны у слушательской аудитории, завоевали награды на международном уровне, привлекли внимание мировой музыкальной индустрии и стали востребованными на крупных оперных и концертных сценах во всем мире. Китайская национальная вокальная музыка также постепенно вышла на международную сцену. Пэн Лиюань, Сун Цуйин и другие талантливые артисты продемонстрировали трогательный стиль китайской национальной вокальной музыки, который привлек внимание слушателей всего мира.

Эти достижения стали возможными благодаря совершенствованию профессорского состава и экспертов ведущих музыкальных учреждений, таких как Центральная музыкальная консерватория, Музыкальная консерватория Китая, Музыкальная консерватория Шанхая и др. Бурное развитие вокально-оперного отделения профессиональных музыкальных учреждений в частности Центральной консерватории и музыкальных факультетов различных Педагогических университетов заложило прочную основу для будущего развития вокального образования Китая.

Реформа преподавания вокала постепенно углубляла понимание того, что такое вокальное образование, что такое развитие преподавательской практики. Это вызвало необходимость поиска теоретических и методологических подходов, методического и дидактического обсуждения и исследования различных тем, возникающих в широком спектре вопросов преподавания вокала.

В начале 1950-х годов, в соответствии с культурными ориентирами Коммунистической партии Китая, развитие в сфере академической вокальной

музыки было чрезвычайно интенсивным, и профессиональное сообщество в Китае озвучивало дебаты о «голосе Туянг» и «иностранным голосе», что стало масштабной дискуссией. Это произошло в результате столкновения китайских и западных вокальных концепций. Название «голос Туянг» относилось к певцам-артистам из Культурной группы Зоны освобождения, которые не проходили обучение западному пению, а «иностранный голос» характеризовал певцов, которые систематически изучали традиционные европейские методы пения. В то время «иностранный голос» не принимался массами, его обвиняли следующими словами: «неразборчивые слова как с горячим тофу во рту», «голос дрожит как маятник» и т.п.

Тех, кто пел в иностранной манере, обвиняли в том, что у них нет никаких вокальных навыков, и они просто кричат. Исполнители, преподаватели, эксперты и профессора многих художественных групп и музыкальных колледжей проводили теоретические исследования, чтобы продемонстрировать практическую важность западной манеры пения в этой локальной «войне» художественных идей. Вместе с тем, активные академические дебаты способствовали развитию вокального искусства в стране. Спустя более 50 лет этот спор постепенно угас с развитием интернационализации и глобализации вокального искусства в Китае. После неустанных усилий нескольких поколений западное традиционное пение и традиционное китайское пение показали одинаково процветающее развитие.

В это время появилось большое количество выдающихся национальных китайских певцов, которые имели свои особенности и влияли друг на друга. Фактически, они стали представителями китайской национальной вокальной школы: это певицы Го Ланьин, Ван Кун, Ма Ютао, Ван Юйчжэнь, Цай Даньчжуома и др.; певцы Лу Вэньке, Го Сун, Ли Шуанцзян, Ву Янзе, Ху Сунхуа, Ма Гогуан, Хэ Цзигуан и др. Эти исполнители также подготовили большое количество юных китайских талантливых певцов.

Со времени основания КНР появляются, хоть и очень ограниченно, методические работы по различным аспектам вокального обучения. Так,

например, в 1950-х и 1960-х годах шедевром среди трудов по теории вокала стало «Изучение вокальной музыки» Лу Байке. Аргументация книги точна и совершенна, она оказала большое влияние на развитие теории вокала. Назовём также работы Лин Цзюньцин, такие как «Научные основы пения», «Причины неправильного пения и методы их исправления», «Восемь шагов к практике звукоизвлечения» (оба опубликованы Шанхайским издательством литературы и искусства), известный как «Вокальная физиология». Этот труд переиздавался на протяжении десятилетий, и стал важным справочником для обучающихся вокалу. Также до сих пор не теряет своей актуальности и переиздается работа «Как соединиться с пением» Тан Сюэнгэна, за последние 60 лет было напечатано 2,5 миллиона экземпляров.

Профессиональные певцы также сыграли свою роль в популяризации и повышении престижности обучения вокалу. В 1980-х годах были опубликованы один за другим труды концертирующего певца и известного педагога Гуан Линя «О вокальном обучении» и «Знание вокального искусства». Примерно в это же время были опубликованы ценные работы педагогов вокала старшего поколения Хуан Юкуй «Об искусстве пения» и Чжоу Сяояня «Основы вокальной музыки».

В 1990-е годы вокальная теория в высших музыкальных учреждениях КНР достигла достаточно высокого уровня, появились, например, работы Ю Дуган «Эстетика вокального искусства», Чжан Цзиньхуа «Учебное пособие по вокальному исполнению» и другие издания. С развитием преподавания вокальной музыки в музыкальных и педагогических высших учебных заведениях, постоянным углублением академических обменов и научных исследований, с организацией и участием академических исследовательских групп, с появлением учебников теории вокала, появились и новые достижения в дидактической сфере преподавания вокала. Разработана «Серия образовательных программ по вокальным искусствам», организованная Ассоциацией общества по вокальному образованию, где участие в редактировании принимали пятнадцать крупнейших профессиональных

музыкальных и общеобразовательных учреждений по всей стране. Была опубликована «Серия новых дисциплин по вокалу» под руководством Академического вокального комитета Национального образовательного общества и другие серии. Практика преподавания приобрела более глубокую теоретическую поддержку, а также заложила более прочную академическую основу и системность учебного процесса вокального класса.

Резюмируя, можно сказать, что многовековая китайская вокальная культура имеет ярко выраженные национальные спецификации. Она чрезвычайно насыщена жанровым многообразием произведений, их художественным содержанием и исполнительскими стилями. Эта культура, и связанное с ней, китайское вокальное образование, отражает конкретный социально-экономический и исторический контекст развития государства. Знание, понимание и учитывание этой специфики крайне необходимо в эффективном процессе модернизации вокального обучения в современном Китае.

Второй важный момент заключается в констатации достаточно заметной лабильности вокального образования в стране в настоящее время. Это касается как локальной проблематики (например, формы и методы обучения, методическое обеспечение учебного процесса, квалификация педагогических кадров, условия деятельности провинциальных учебных заведений и т.д.), так и стратегического уровня – государственной политики, оптимальной институализации, корректировки образовательных моделей, международного сотрудничества. Подчеркнём, что объективным процессам интеграции и мультикультурализма в современном вокальном образовании КНР нет альтернативы. Проблема заключается именно в недостаточном методологическом инструментарии – с помощью каких подходов сделать эти процессы максимально гармоничными и эффективными. В этом мы видим генеральную исследовательскую задачу данной работы.

1.2. Российское вокальное образование в музыкально-культурном пространстве страны

Современное российское вокальное образование представляет собой исторически сложившийся синтез народной культуры, в том числе и дохристианского периода, с опосредованным влиянием церковного образования, а также с традициями русской и западноевропейской светских культур. Русская классическая вокальная школа, окончательно сформировавшаяся к концу XIX века, является венцом развития этих направлений вокального образования. Важно проанализировать культурологические истоки русского вокального творчества.

Голос является единственным музыкальным инструментом, который был доступен человеку с древнейших времён. Сложение мелодий наряду с первой наскальной живописью было важной частью отображения жизни и деятельности ранних человеческих обществ. Как и у многих других народов песнопения в первую очередь отражали мифологические представления славянских племен о мире. К анализу песенного искусства древнейшего периода обращается исследовательница Т.Ф. Владышевская, при этом акцентируя внимание на том, что многие свидетельства дохристианской песенной культуры восточных славян были уничтожены с приходом христианства [40].

Однако, народная музыка на протяжении всей истории русского вокального искусства будет связана с раннеславянским генезисом. К примеру, Т.Ф. Владышевская упоминает, что до нашего времени, пусть даже и в виде самых базовых детских песен, дошли «потомки» древнеславянских обрядовых песен. Так, песня-игра «А мы просо сеяли, сеяли» когда-то являлась частью весеннего обряда урожая, а «Дождик, дождик, пуще» – обряда поклонения богу Перуну [Там же].

Множество праздников, приуроченных к циклу урожая, а также особенности мифологии древних славян, ассоциирующей природу, почву, леса, поля, воды с живыми существами и духами, стали основой для необычайного песенного и фольклорного разнообразия, посвященного гармонии человека с природой.

Другой категорией славянского народного песенного искусства являются бытовые и семейные песни. Как обрядовые песни рассказывают о цикле жизни природы, так бытовые песни сопровождают жизненный цикл человека. Так, одним из наиболее разнообразных «жанров» славянской семейно-бытовой песни являются плачи, приуроченные к крупным жизненным событиям славян, например, свадьбам и похоронам.

В их исполнении, как и в случае с обрядовыми песнями, за простотой скрывается необыкновенная эмоциональная выразительность. Разнообразные средства выразительности есть и в свадебном плаче, отличающемся экспрессивными ходами на квинту и специальными паузами, которые делала невеста при исполнении плача.

Таким образом, подобная простота обрядовых и семейно-бытовых песен связана с акцентом на эмоциональной составляющей и на непосредственной цели исполнения, причем, большее внимание уделялось тексту обрядового «заклинания» или семейного посвящения в новый этап цикла жизни, нежели непосредственно мелодической линии. Древнеславянские песни и напевы не требовали специального вокального обучения или способностей, и для того времени характерно скорее коллективное, нежели индивидуальное исполнение.

В период, последующий за крещением Руси, неотъемлемой частью русского быта стало византийское церковное пение. Оно сопровождало обряды и богослужения, однако, как отмечают многие исследователи, первое время использовалась аутентичная византийская церковная музыка. Это объясняется тем, первые преподаватели пения, священнослужители и певчие были привезены князем Владимиром из Византии [108]. Византийское

хоровое пение еще в момент появления на Руси включало в себя культурные традиции народов, входящих в состав Византийской империи.

Так на Руси появилась первая практика письменной фиксации напевов – неумы – безлинейная, сопутствующая тексту песнопения и не показывающая точной высоты звуков. Несмотря на то, что в основном, особенности песнопения передавались от учителя к ученику, неумы помогали фиксировать повышение и понижения звука с помощью обозначений над песенным текстом [Там же]. «По мере передачи из уст в уста мелодии видоизменялись певцами, византийские традиции сливались с народными славянскими песнями, большое влияние оказывали бытовые и мифологически-былинные песенные традиции» [107, с.10] – пишет А.С. Яковлева. Синтез византийского и древнерусского певческого искусства обрел форму знаменного распева, ставшего основным видом богослужебного пения с XI по XVII век. Вокруг известных певцов, прибывших из Византии, формировались собственные вокальные школы, где ученики изучали традиции церковного пения во всем многообразии его жанров.

Наиболее аргументированным с исторической точки зрения, на наш взгляд, является утверждение И. А. Гарднера, обратившего внимание на особенности богослужения того времени. Так, общая хоровая деятельность прихожан и священнослужителей во время службы подразумевала активное певческое участие и профессионального хора и хора прихожан. Последним полагалось пропевать припевы к стихам богослужения. Подобное исполнение в конечном счете и привело к более сложному ритмическому складу напевов [182]. Церковь являлась главным центром хорового вокального образования и педагогики на Руси. Церковное исполнительское искусство требовало от певчих слаженной коллективной работы над ритмом и мелодией песнопения. В то же время продолжают развиваться традиции светского вокального творчества, в свою очередь оказывая влияние и на церковное искусство.

Развитие хорового вокального искусства требовало новой формы распространения накопленных знаний, более точной и долговечной, чем

практика передачи текстов и мелодий песнопений «из уст в уста». При обучении хоровому пению со временем начали использовать специальные пособия – музыкальные азбуки.

Мы можем сделать вывод, что подобное обилие «формул» было вызвано стремлением учителей пения более точно передать наработанные вокальные практики ученикам. Таким образом, обилие дошедших до нас музыкальных азбук свидетельствует о богатой методической основе профессионального хорового обучения того исторического периода. Расширение области вокальной педагогики привело к появлению первых профессиональных хоров, среди них – хор государевых певчевых дьяков (XV в.), патриаршие певчие (XVI в.).

С открытием «окна в Европу» начинается проникновение европейских традиций в церковную и светскую музыку. При царствовании Петра I хоровая музыка активно развивается в светском направлении. Активная внешняя и внутренняя политика наряду требует новых символов мощи государственности, способных показать силу Российской Империи на мировой арене. И этой цели подчиняются все сферы общества, в том числе вокальное искусство. Ярким примером являются канты – жанр, заимствующий народную мелодику, который использовался на придворных и государственных мероприятиях, сопровождая военные победы и крупные исторические события.

Однако, несмотря на активное взаимодействие с западной культурой, российское вокальное образование сохраняет национальные отличия. Так, к примеру, в обучении хоровому исполнению отдавалось предпочтение низким мужским голосам, даже в хоре мальчиков исторически сначала появились альты и только потом дисканты, в целом соотношение низких и высоких голосов в хоре оставалось в пользу низких, в русских хорах не было исполнителей-кастратов.

В отличие от церковного хорового исполнительства, профессиональное светское (вокальное и инструментальное) искусство получило развитие только

при Петре I. Конечно, на Руси и до этого существовали традиции народной исполнительской культуры, например, развлекательные выступления скоморохов. Однако, светское концертное исполнительство, модные веяния которого были позаимствованы из Европы, стало возможным с появлением исполнительских площадок, на которых организовывались концерты вокально-танцевальной музыки. Феномен массового прослушивания музыкальных произведений высшими слоями общества свидетельствует о том, что появился отдельный пласт музыкальной культуры.

Таким образом, развитие богатой многовековой хоровой культуры и культуры народного пения, а также образование новой государственной системы при Петре I подготовили почву для развития отечественной вокальной школы в XVIII-XIX вв. С готовностью перенимать западные традиции, русская вокальная школа, тем не менее, не потеряла собственного вектора развития.

Весьма значимым для становления русской национальной школы вокала стал XVIII век. Интерес к зарубежным оперным школам, французской и итальянской, развитие формата придворных развлечений, появление первых вокальных светских школ и театральных училищ – все эти факторы свидетельствуют о путях развития российского вокального исполнительства и преподавания.

В этот период в Российскую Империю проникает такой зарубежный музыкальный жанр как опера. Несмотря на, казалось бы, высокий интерес к итальянскому стилю, далеко не всем пришлась по вкусу внешняя гиперболизированность и свертехничность итальянских арий. Так, исследовательница А.С. Яковлева пишет – «за бравурностью, пафосом и многочисленными ариями часто терялся смысл текста и эмоциональная составляющая исполнения. Напротив, русское исполнение итальянских опер и первых русских опер современники характеризовали как реалистичное и проникновенное» [107, с. 30].

Несмотря на это, влияние школы бельканто на русскую вокальную школу невозможно переоценить. Так, учителя-итальянцы и новые возможности вокального исполнения позволили российским певцам раскрыться в новой технике, а методическая база, накопленная итальянскими педагогами, стала неким образцом для создания собственной вокальной школы, основанной на русском национальном репертуаре.

С технологической точки зрения бельканто подарило российской вокальной школе мастерство филировки и пассажей, украшений, каденций, виртуозные колоратуры. Также российская вокальная педагогика частично переняла итальянскую систему воспитания певца, которая предполагала каждодневные тренировки в течение многих лет, причем, певцов часто воспитывали с юного детства [183].

Вместе с тем, на обучении русских оперных вокалистов отразилось и влияние традиций церковно-хоровой школы. А.С. Яковлева отмечает, что русские голоса в обучении оперному пению получали преимущество, так как часто начинали обучение с церковного пения, которое само по себе требовало развитой вокальной техники, хорошей опоры, глубокого и длительного дыхания [107].

Отметим также, что в это время преподавание вокала получает повсеместное распространение в самых различных формах среди довольно широких слоев населения, начиная от музыкальных придворных театров, заканчивая крепостными театрами. Таким образом, «до появления консерваторий театр является ключевым образовательным учреждением для подготовки профессиональных певцов» [107, с. 31-36]. Что касается хорового вокального искусства, продолжают петровские традиции военных хоров. Исследовательница А.С. Яковлева, анализируя рецензии музыкальных критиков того времени, приводит в качестве примера хоровое искусство кадетов, которое современники характеризуют не иначе как «превосходное» [107].

Наконец, вместе с модой на французское и итальянское воспитание, вокальное искусство становится важной частью привилегированного образования. Вместе с юношеским, обучение вокалу становится важной частью воспитания девушек, причем с самого раннего возраста. Так, в знаменитом Смольном институте уроки вокала начинались, когда воспитанницам исполнялось шесть лет. Забегая вперед, мы можем отметить, что музицирование в подобных заведениях подготовило почву для развития богатейшей культуры российского романса.

Таким образом, российские вокалисты становятся носителями и русского, и итальянского оперного искусства в Российской Империи. При этом русские композиторы в этом жанре во многом используют зарубежные композиционные приемы, выражая синтез российского и западного оперного искусства. Наряду с этим, используя зарубежный опыт, наложенный на богатую народную культуру, развивалось и направление русской оперы. Так, при Екатерине II административно контролировалось равное представление зарубежной и русской оперы на сценах театров Российской Империи.

Синтез итальянского бельканто, русской задушевности, и в то же время, психологичности исполнения, реализм комической французской оперы – весь этот многогранный репертуар изменил восприятие вокального искусства профессиональными певцами и композиторами, создал предпосылки к рождению классической русской национальной школы вокала.

В момент своего рождения русская опера черпала вдохновение из сцен народной жизни, часто представляя собой сатиру на сословное общество и рисуя яркие образы ремесленников, купцов, крестьян, помещиков. Неудивительно, что в ранней русской опере активно присутствовали народные мотивы и песни, часто вводились речевые интерлюдии для раскрытия характеров персонажей.

Добавим, что в первой четверти XIX века русская опера обогащается героическими военными мотивами, вдохновляясь событиями Отечественной войны 1812 года. Исторические явления стали толчком к развитию

патриотических тем и героических персонажей, воспитания национального самосознания. Так, к примеру, еще до известной оперы Глинки, К. Кавос воплощает образ Ивана Сусанина в одноименной опере.

Народная песня также широко представлена на оперной сцене той эпохи. Наряду с патриотическим направлением развивается и комедия. Легкий жанр водевиля занимает публику, отвлекая от трагических военных событий.

Вместе с развитием музыкального образования для высших сословий, о чем мы писали выше, появляется культура камерного музицирования. В многочисленных салонах и музыкальных кружках начинает господствовать жанр романса. Вокальные линии романсов, тесно связанные со стихом, обращаются как к русскому народному искусству, так и к зарубежным, французским и немецким традициям [10]. Обращаясь к внутреннему миру человека, романс одинаково популярен как среди профессиональных певцов, дающих камерные концерты, так и среди певцов-любителей разных сословий. К примеру, простая народная жизнь находит отражение в жанре городского романса.

Однако, несмотря на все достижения русской вокальной школы и разнообразие жанров и стилей исполнения, зарубежные оперные постановки и труппы на тот момент все еще значительно опережают российские аналоги по популярности и финансированию. Для нас очевидно, что подобное положение дел оставалось вызовом для российских педагогов, вокалистов и композиторов. Желание творческого саморазвития, конкуренция с западным искусством и пробуждение национального самосознания – все эти факторы в конечном итоге привели к формированию русской классической вокальной школы. И ключевую роль в становлении русской вокальной педагогики сыграли такие композиторы как М. И. Глинка, А. Е. Варламов, А. С. Даргомыжский, некоторые другие. Педагогический стиль этих музыкантов отличался преобладанием объяснительно-иллюстративного метода, а также связью с традициями народного исполнения, в том числе хорового, и заимствованием лучших практик западноевропейских методик.

Так, М. И. Глинка разработал индивидуальные вокальные упражнения для своих вокалистов, в звучании их голосов стремился добиться округлости, непринужденности, точности интонации. В развитии диапазона голоса Глинка-педагог предпочитал начинать с середины и постепенно двигаться к регистровому расширению [11]. Таким образом культивировалась практика индивидуального поэтапного обучения вокалиста. Успех педагогических методов выдающегося русского музыканта подтвердился блестящим исполнением его опер «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила».

В свою очередь, А.Е. Варламов, являясь превосходным исполнителем народных песен и романсов, использовал собственное исполнение как наглядный образец для учеников. Кроме того, Варламов использовал опыт, приобретенный при преподавании церковной музыки [23]. Композитор разработал авторскую методическую основу для преподавания вокала, актуальную и по сей день, и изложил ее в своем труде «Школа пения». В нём педагог касается вопросов взаимодействия ученика и учителя, анализирует типы голосов и возможные проблемы с голосом (к примеру, ломку голоса, пение «в нос», дрожание голоса), рассказывает о методах раскрытия голоса и предлагает сборник вокальных упражнений для вокалистов.

А. С. Даргомыжского, как вокального педагога, отличало стремление всеми способами добиться превосходства русской школы над «вычурностью» итальянской, «криками» французской и «манерностью» немецкой вокальных школ [105]. Вокально-педагогическая школа Даргомыжского ставила во главу угла содержание исполнения, развивала методические принципы Глинки, используя упражнения а-капелла для постановки голоса. От итальянской школы педагог взял методы развития интонирования и стиль вокализации, однако, в исполнении Даргомыжский обращал большее внимание на психофизиологические ощущения ученика, свободное, не регламентированное, дыхание, выразительность вместо экспрессивности и вычурности [107]. Это было во многом новаторское для того времени учебное пособие.

Таким образом, педагогические принципы М. И. Глинки, А. Е. Варламова, А. С. Даргомыжского предусматривали обучение вокалиста как комплекс развития вокальных и психоэмоциональных данных, развивая ту «душевность», которая с самого начала отличала русские народные песни, и, в целом российскую вокальную культуру. *Русская национальная вокальная школа раскрывает индивидуальные эмоциональные и тембральные характеристики певца, сочетает легкость исполнения с отчетливостью произношения, опирается на выразительность русского языка, народных песен и использует многовековой исполнительский опыт церковной православной музыки.*

Так, благодаря построению методики системного обучения, в том числе доступного для развития профессиональных вокалистов из любителей (чему мог поспособствовать и образный подход педагогов, и работа от середины диапазона, доступная начинающему, и теоретическое объяснение в процессе обучения), сформировалась русская вокальная национальная школа, которая к концу XIX века стала достойной соперницей для зарубежных вокальных школ и даже превзошла их в определенных аспектах. Триумф русской национальной музыки ознаменовало открытие Московской и Петербургской консерваторий, ставших ведущими центрами российского и мирового вокального искусства и педагогики.

Русская национальная вокальная школа стала международным феноменом. Одним из ярчайших ее представителей по праву можно считать выдающегося певца Ф. Шаляпина. Вокальное воспитание этого великого исполнителя проходило по всем «канонам» российской классической вокальной школы – в детском возрасте мальчик пел в церковных хорах, затем участвовал в театральных спектаклях, основанных на русском народном искусстве, и брал частные вокальные уроки. Говоря о факторах певческого успеха Шаляпина, многие исследователи отмечают именно этот синтез вокальных методологий [9].

Труды российских вокальных педагогов XIX века открыли возможность не только для появления уникальных исполнителей, но и для профессиональной дискуссии о будущем российского вокального образования. Поднимаются вопросы о важности психоэмоционального подхода к обучению вокалиста, эмпирических методов, представления как о технических аспектах исполнения, так и об опыте предшественников в контексте разных вокальных школ.

Как мы можем видеть, российская классическая вокальная школа задала высокую планку для современников и последователей, как для педагогов, так и для исполнителей. Однако, революция 1917 года сильно изменила вектор ее развития.

В послереволюционном вокальном образовании можно отметить две противоположных тенденции: с одной стороны, музыкальное образование, в том числе и вокальное, стало доступно для всех сословий, с другой – наличие идеологической цензуры, не всегда одобряющей традиции и методы западной вокальной школы.

Так, в качестве одного из несомненных плюсов советского вокального образования можно отметить качественное функционирование единой системы. Были созданы специализированные музыкальные школы при консерваториях, детские музыкальные школы для начального образования, музыкальные училища, курсы музыкального образования для исполнителей-любителей. Кроме того, интенсивно развивалась национальная вокальная культура народов республик, входящих в союзное государство. Идеологическое единство и унификация стандартов как принципы советского государства затронули и сферу вокального образования.

Были определены принцип постепенного и комплексного развития певца, выраженный в многоступенчатой системе образования, принцип соотношения индивидуального потенциала вокалиста с его программой обучения и принцип сочетания технологических навыков и умений с эмоциональным и художественным осмыслением исполняемого произведения

[67]. Без сомнения, обсуждение данных вопросов оказало положительное влияние на формирование единой советской вокальной школы.

В сфере народного вокального искусства с начала образования СССР доминировала идеологическая составляющая, поощрялась патриотически-социалистическая тематика, представляющая образ товарищества, братства рабочих и колхозников. При этом подобное вокальное творчество использовало, в зависимости от цели исполнения, как шуточные, так и торжественные гимнические мотивы.

Война стала одним из триггеров (наряду с песнями из кинофильмов, которые распевала вся страна), запустившими феномен массовой советской песни. Традиции которой, в свою очередь, вместе с народной песней проникли и в жанр оперного искусства. Суровые, реалистичные песни, изображающие ужасы войны, глубокие лирические мелодии про переживания и трагедии любимых – все эти мотивы находят и до сих пор находят отклик в сердцах русских людей.

Таким образом, советское вокальное образование, следуя традициям российской вокальной культуры (в некоторой степени, отвергая западное влияние), обогатило мировую вокальную музыку произведениями российских авторов и народностей братских республик, создало единую многоступенчатую систему обучения, отвечающую принципам постепенности, последовательности и разносторонности. В свою очередь, советская массовая песня стала настоящим культурологическим феноменом XX века, имеющим популярность и государственно-патриотическую значимость и по сей день.

Современная российская вокальная школа, в начале XXI века отражает объективные процессы мультикультурализма и глобализации. Кроме того, практически исчезла идеологическая цензурированность и антирелигиозная пропаганда культурной политики современной Российской Федерации. Хоровая вокальная культура сумела сохранить многовековые традиции православного пения. Возникновение новых духовных училищ, церковных

коллективов, воспитание певчих, развитие теологии – все это в настоящее время возрождает хоровую вокальную школу России.

Из негативных тенденций отметим неоднозначность процессов диджитализации и глобализации культуры (усугубленных в последнее время условиями пандемии), порождая феномен массового восприятия вокальных произведений, в некотором роде стремящегося к упрощению певческого искусства и к выполнению им прежде всего развлекательных функций.

С другой стороны, поликультурность, синтез разных традиций и подходов в преподавании вокального искусства дает мощнейший толчок для дальнейшего развития современного российского вокального образования. Один из самых популярных вокальных жанров, опера – всё чаще выходит из концертного зала на стадионы, телеэкраны, становится частью прямых трансляций и контента в социальных сетях. Важно то, что все эти тенденции требуют принципиально нового подхода к образованию и воспитанию вокалиста-исполнителя.

Что касается массовых вокальных жанров – вопрос современного преподавания эстрадно-джазового вокала также стоит очень остро. К настоящему моменту эта сфера вокального исполнительства имеет огромное количество форм и стилей, каждая из которых требуют определенную манеру исполнения и соответственно, подбор методик для качественного обучения.

О этих и некоторых других проблемах российского вокального образования говорит в интервью выдающаяся российская певица и педагог Г.П. Вишневская. Знаменитая оперная прима подчёркивает, что многоступенчатая система советского вокального образования давала отличную базу для глубокого и разностороннего развития вокалиста. «Но в то же время в сравнении с зарубежными коллегами наши исполнители начинают свой самостоятельный творческий путь позднее, что делает их менее готовыми к реалиям музыкального бизнеса» [24].

Нельзя не отметить трудности, связанные с переходом указанной трёхступенчатой системы музыкального образования СССР на вузовские

бакалавриат и магистратуру вместо специалитета, о чём пишут многие исследователи, в частности, В. В. Кудрявцева [52]. Сравнительно недавно реализуемые новации и до настоящего времени выражаются в определённой лабильности современного российского музыкального образования, в том числе и вокального обучения. Трансформация образовательной системы ещё далеко не всегда эффективно коррелирует с учебными программами, которые часто ещё опираются на советскую систему обучения.

Мы считаем важным также упомянуть о том, что унификация системы вокального образования в России привела к единому подходу обучения академическому пению. Что, с одной стороны, позволило посвятить много часов технологии вокального исполнительства, но с другой – привела к недостаточному вниманию к обучению отдельных стилей. В то же время за рубежом в рамках даже стандартного академического вокального образования начинающие певцы могут выбрать отдельные направления академического вокала, к примеру, барочную или камерную музыку. Подобный опыт разделения методов и материалов обучения, на наш взгляд, помогает карьере академического исполнителя лучше вписаться в определённую нишу на стремительно растущем современном музыкальном рынке.

Этот аспект особенно актуален на фоне растущей коммерциализации профессионального вокального обучения и повышающейся конкурентности построения дальнейшей музыкальной карьеры. Новые условия труда требуют от молодого специалиста не только профессионального вокального исполнения, но и коммуникации по широкому кругу вопросов. Например, продвижения себя в новых направлениях, к примеру, социальных сетях. В некоторых вузах сейчас появляются курсы по правильному взаимодействию с агентами, менеджерами, продюсерами в музыкальном мире, обеспечив тем самым финансовую грамотность и осведомленность по вопросам личного продвижения на музыкальном рынке. Сочетание узкой стилиевой специализации с знаниями по построению личного бренда способно сделать

российских вокалистов более конкурентоспособными и облегчить задачу трудоустройства после окончания высших учебных заведений.

Многие исследователи выделяют именно этот аспект образования современного вокалиста как требующий доработки, потому что перед обучающимися все серьезнее становится вопрос самоопределения перед построением дальнейшей карьеры и вопросы ориентации в современных технических средствах и гаджетах [40]. Кроме того, умение быстро, результативно и профессионально ориентированно искать информацию в интернете для саморазвития важно как для студента-вокалиста, так и для педагога. К сожалению, здесь большой проблемой является переизбыток разносторонних и не всегда достоверных материалов.

До сих пор, недостаток квалифицированных педагогических кадров (особенно в провинции) – одна из главнейших проблем современного российского вокального образования. Также есть основания говорить о негативных тенденциях, связанных с коммерциализацией вокального искусства, отъезд квалифицированных кадров и перспективных студентов за границу.

Известный петербургский музыковед А. В. Денисов называет одной из тенденций современного вокального образования плюрализм преподавательских мнений по вопросам наличия потенциала голоса и граней его раскрытия у конкретного певца, и обращает внимание на важность сочетания свободы самовыражения со структурированным подходом к обучению вокалиста [39]. Однако мы можем утверждать, что подобный плюрализм в среде дополнительного вокального образования может как способствовать повышению квалификации вокалиста, так и напротив – навредить намеченному курсу вокального развития.

В свою очередь, поднимая вопрос недостатка профессионально-педагогических кадров, нельзя не отметить, что современный педагог должен оперировать широчайшим спектром кросс-дисциплинарных знаний, как в сфере своего предмета, так и в областях маркетинга, менеджмента, и как очень

точно пишет Э. Б. Абдуллин, «обладать потребностью в самосовершенствовании и организации научно-исследовательской деятельности» [3, с. 13-23]. Без всяких сомнений, чтобы достичь такого уровня современному педагогу-вокалисту необходимо быть эрудированным в смежных дисциплинах: психологии, физиологии, менеджменте, истории музыки и т.д.

Таким образом, российское вокальное образование имеет богатую историю и сочетает в себе традиции народного, церковного и светского творчества. Благодаря уникальному синтезу российской и западной культуры с народными традициями, российская классическая вокальная школа стала уникальным мировым феноменом и доказала свое право стоять в одном ряду с ведущими мировыми вокальными школами. Безусловно, она имеет большой потенциал развития, которому способствует возрождение церковно-православных традиций, популяризация оперного исполнения, богатое разнообразие эстрадных и народных жанров, а также глобализация и возможности культурного обмена.

Для раскрытия этого потенциала необходимо обеспечить более высокую финансовую доступность программ высшего вокального образования, увеличить количество программ обмена с международными университетами, включить в программу обучения вокалистов базовые курсы в области бизнеса, менеджмента и продвижения, заинтересовать молодых педагогов по вокалу конкурентоспособной заработной платой, рассмотреть возможность реструктуризации ступеней высшего вокального образования с целью обеспечить более узкую, «нишевую» специализацию. Этот широкий комплекс мер, по нашему мнению, требует активной совместной работы государства и представителей вузов, а также уже построивших успешную музыкальную карьеру исполнителей.

Выводы по I главе

Анализируя историко-культурологический аспект вокальной культуры и образования России и Китая, нельзя не отметить их схожие этапы становления, хотя и не синхронные по историческим периодам. С определённой долей условности, китайская национальная вокальная Школа сейчас переживает период формирования в чём-то напоминающий начало и середину XIX века в России, хотя и на другом витке исторической спирали. В это время в русском профессиональном сообществе проходила оживлённая дискуссия о формах и мере интеграции русского национального искусства в западные, в том числе и образовательные модели. Нечто подобное происходит и в последние десятилетия в Китае. Подчеркнём, что российская вокальная школа с блеском прошла свой период «встраивания» в мировое музыкальное пространство, представив не только ярких педагогов, но и выдающихся исполнителей. Произведения русской вокальной классики значительно обогатили камерный и оперный репертуар.

Вместе с тем, российской вокальной школе удалось сохранить свою специфику, свою национальную идентичность. Это проявляется, в частности, в обращении к индивидуальным эмоциональным и тембральным характеристикам певца, сочетании легкости исполнения с отчетливостью произношения, опоре на выразительность русского языка, народных песен и использовании многовекового исполнительского опыта церковной православной музыки.

Грандиозные потрясения в общественной жизни – революции и войны XX века в России и Китае обусловили также общие подходы, зачастую, противоречивые и неоднозначные, к образовательному процессу в этих странах. С одной стороны, музыкальное обучение, в том числе и вокальное, стало доступно для всех сословий, с другой – наличие идеологической

цензуры, не всегда одобряющей традиции и методы западной вокальной школы.

Но главное, были определены принципы постепенного и комплексного развития певца, выраженные в многоступенчатой системе образования, соотношение индивидуального потенциала вокалиста с общей программой обучения, сочетание технологических навыков и умений с эмоциональным и художественным осмыслением исполняемого произведения.

Эти принципы дают чёткое направление дальнейшего развития китайской вокальной Школы в XXI веке, поискам инновационных подходов к учебному процессу, и, в целом, концептуальной методологии формирования вокально-образовательного пространства страны. Новое время ставит перед китайским музыкальным сообществом новые вызовы. К профессиональной подготовке вокалиста в Китае предъявляются более жёсткие требования.

Помимо необходимого комплекса технологических умений и навыков, владения диверсифицированным исполнительским репертуаром, включающим, помимо вокальной классики, также народные песни и произведения современных китайских композиторов, молодой специалист должен оперировать широчайшим спектром кросс-дисциплинарных знаний, как в сфере своего предмета, так и в областях истории музыки, театра, литературы, психологии, маркетинга и т.д. А также обладать способностью интерпретировать разнообразные явления культуры, искусства и общественной жизни, ощущать потребность в самосовершенствовании и организации научно-исследовательской деятельности. Только в этом случае китайская вокальная Школа выйдет на мировой уровень и станет равноправной и неотъемлемой частью международного музыкально-образовательного пространства.

ГЛАВА II. КОНТЕКСТНО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД КАК ОДНО ИЗ НАПРАВЛЕНИЙ СТРАТЕГИИ РЕФОРМ ВУЗОВСКОГО ВОКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ КНР

2.1. Актуальные методологические подходы, научные исследования и педагогические технологии в современном вокальном образовании

Материал данной части параграфа взят за основу статьи «Современные подходы в формировании вокально-исполнительской культуры студентов в вузе» [95].

Китайский исследователь Ни Чжэнь, опираясь на концепции российской вокальной школы в этой сфере, отмечает, что сущность определения «вокальной культуры» заключается в комплексе воспитания певца в рамках музыкальной науки, где уровень культуры является отражением профессионального уровня исполнительской деятельности [121]. В свою очередь Ю.Б. Алиев говорит о роли личности вокалиста-исполнителя в формировании вокально-исполнительской культуры [5].

При анализе феномена вокально-исполнительской культуры мы также будем опираться на описание феномена «высокой вокально-исполнительской культуры», данное исследовательницей Т. Д. Смелковой, согласно которой этот феномен определяется «совокупностью профессиональных компетенций исполнителей, включающих высокие навыки пения и уровень сценического мастерства, художественную целостность образа, создаваемого вокалистом» [95].

Таким образом, мы можем охарактеризовать современную вокально-исполнительскую культуру как сочетание национальных культурно-

исторических исполнительских традиций с профессиональным уровнем певцов, их личностной интерпретацией произведений.

Российская вокально-исполнительская культура, в свою очередь, является отражением национальных культурных особенностей в целом и богатого наследия русской оперной традиции. Мировая вокально-исполнительская культура формируется из взаимодействия и интеграции культурных традиций разных стран, исполнительских школ и творческого взаимодействия исполнителей. Так, российская вокально-исполнительская культура влияет на формирование общей мировой вокально-исполнительской культуры, чему свидетельствует вклад российских оперных вокалистов во всемирно известные оперные постановки.

И наоборот, общая тенденция к интеграции культур разных стран и народов, глобализация, развитие технологий привели к формированию единой, не имеющей границ мировой вокально-исполнительской культуры, где творческий путь вокалиста-исполнителя как никогда зависит от выхода его деятельности на международную арену. Таким образом, мировая оперная практика в какой-то мере диктует условия для воспитания и подготовки конкурентноспособных вокалистов. Всё это требует определённой корректировки учебного процесса вокального класса, внедрения инновационных педагогических технологий и подходов.

Изменения в мировой исполнительской культуре, связанные с тем, что последние десятилетия существует просветительская тенденция постановок классических произведений, стремление их популяризировать, разумеется, требуют изменений и в современном образовательном пространстве. Одной из главных целей современного вокального образования становится стремление обеспечить конкурентоспособность и дальнейшее трудоустройство молодого специалиста за счет развития творческого мышления исполнителя в контексте актуализации и модернизации классических произведений оперного жанра.

Стремление к развитию креативного мышления и способность к быстрому поиску и анализу информации, на наш взгляд, являются важными

качествами современного вокалиста, позволяющими ему «влииться» в современную профессиональную культуру. И именно педагог, в первую очередь способствует развитию этих качеств.

Студент во время обучения максимально приближается к пониманию ценностных характеристик вокально-исполнительской культуры. Преподаватель же должен являться не неким «оригиналом», с которого ученик должен создать свою «копию» (к примеру, скопировать стиль исполнения), а проводником-посредником к созданию уникальной индивидуальной творческой личности. Еще в конце XX века исследователь Б. Корнетов заметил, что в современной образовательной парадигме педагог и студент становятся «соавторами» [95], которые объединены единой целью создания произведения искусства.

С другой стороны, мы бы хотели подчеркнуть, что педагог не перестает быть примером для подражания для вокалиста. Скорее, в современном подходе к вокальному образованию в рамках общей вокально-исполнительской культуры смещается акцент с полного копирования исполнительского стиля к развитию индивидуальных интерпретационных качеств молодого музыканта.

Следовательно, личный пример педагога-вокалиста в рамках российской вокальной Школы также является важнейшей частью формирования вокально-исполнительской культуры. Известный педагог-музыкант Л.Г. Арчажникова пишет о том, что именно личный пример педагога-исполнителя формирует культуру будущего вокалиста путем грамотного погружения учащегося в сферу музыкального искусства, совместного с педагогом исполнительского творчества и характеризует педагога как «проводника музыкальной культуры» [1].

Именно поэтому современная российская педагогика в том числе обращается к вопросу места личности в пространстве музыкального социума. Так, В. В. Кудрявцева подчеркивает, что личность становится «источником общественного прогресса как абсолютная ценность» [52], причем именно

художественное образование, в том числе музыкальное, формирует ее основные качества. И немалую роль играет самостоятельность и целостность личности.

Формирование компетенций специалиста, которые позволят ему стать полноценным участником профессионального сообщества и осуществлять педагогическую и исполнительскую деятельность, подробно рассматривает в своем исследовании А.Э. Федоров. Он характеризует компетентностный подход к обучению как «постепенную переориентацию доминирующей образовательной парадигмы с преимущественной трансляции знаний, формированием навыков на создание условий для овладения комплексом компетенций» [95].

Целью компетентностного подхода, по мнению Н.Н. Ковальчук и Т.Г. Ставер, является создание образовательной среды, где в психологически комфортных условиях (что, на наш взгляд, особенно важно для вокального исполнителя) происходит организация образовательного процесса, отличающегося целостностью, высокой функциональностью и креативностью [Там же].

Резюмируя различные позиции по данной проблематике, сошлемся на основополагающий тезис И.А. Зимней, считающей, что компетентностный подход становится одним из основных принципов современной педагогики из-за смены образовательной парадигмы и поиска нового пути постсоветской педагогики, а также желания создать единую «архитектуру» для образования, чтобы оно коррелировалось с европейскими и мировыми стандартами [34]. Что, в свою очередь, добавим, оптимизирует карьерный путь выпускника в условиях глобализации.

Исследователи А. Э. Федоров, С. Е. Метелев, А. А. Соловьев и Е. В. Шлякова выделяют в педагогике пять направлений компетенций: компетенции, связанные с социальными коммуникациями и работе в команде; компетенции, связанные с толерантностью к другим культурам, религиям; компетенции, определяющие уровень владения устной и письменной речью;

компетенции, помогающие быстро осваивать новые технологии; компетенции, влияющие на обучаемость и желание учиться [41]. Отдельно овладение информационными технологиями музыкантом как частью его интеграции в высокотехнологичную среду изучает О. В. Мхитарян, доказывающая, что профессиональное саморазвитие напрямую зависит от способности музыканта адаптироваться к информационной среде [71].

Таким образом, исходя из вышеобозначенных позиций, мы можем сделать вывод, что современное вокальное образовательное пространство должно отвечать динамике развития карьерных компетенций профессии исполнителя, тенденции всех областей современного знания к глобализации и внедрению инновационных технологий.

Рассмотрим, как данные компетенции развиваются в условиях современного вокального образования. Участие в совместных проектах и работа в команде присутствуют в практике сценического искусства и совместного исполнения вокальных номеров. Также в более широком смысле компетенции, связанные с управлением командой и принятием решений, могут быть развиты на дисциплинах по музыкальному менеджменту и бизнесу.

Способность взаимодействовать с другими культурами, с пониманием и на равных относиться к отличными от родной культуры участниками профессионального сообщества развивается при изучении этикета, истории разных стран и народов, изучении иностранных языков. В целом, иностранные языки для вокалиста в современном пространстве вокально-исполнительской культуры – это не только инструмент сценической деятельности, но и основа коммуникации и демонстрации компетенций в области грамотной устной и письменной речи.

Что касается информационных технологий, очевидно, что в современных оперных постановках активно используются мультимедийные технологии, 2D и 3D декорации, развиваются направления работы с технологиями звучания. И хотя исполнитель и не обязан вникать во все

тонкости сценического производства, несомненно важны компетенции, помогающие быстро обучаться и использовать новые технологии в этом контексте.

Таким образом, роль вокалиста в современной вокально-исполнительской среде, становление его профессиональной карьеры во многом определяется способностью адаптироваться и обучаться. Современная международная вокально-исполнительская культура действительно показывает тенденции к глобализации образовательного пространства. Стремясь к интеграции с современными международными стандартами, российское вокальное образование стремится к более тщательной проработке технологий и методик.

Мы склонны согласиться с этими тезисами, когда речь идет о воспитании творческого субъекта в современной вокально-исполнительской культуре. И, на наш взгляд, речь идет, с одной стороны, о роли личности в вокально-исполнительской культуре, а с другой стороны, о влиянии открытости и доступности международного исполнительского опыта на рост и развитие молодого исполнителя. Но при этом исполнителю недостаточно обладать базовыми компетенциями.

Одним из самых инновационных явлений в современном образовании, обеспечивающем приобретение учащимся единой системы знаний, является интегративный подход. Так, А.Я. Данилюк отмечает, что такой подход рассматривает образование в рамках разных плоскостей интеграции (внутрипредметной, личностной, внутриличностной, межпредметной) [38]. Интегративный подход к обучению вокалиста способствует единству понимания теоретических и практических аспектов пения и воспитанию высокой вокально-исполнительской культуры в российских высших учебных заведениях.

Рассмотрим интегративный подход именно к вокальному искусству с точки зрения разных плоскостей интеграции. Известный петербургский вокальный педагог Т.Д. Смелкова пишет, что данная модель обеспечивает

«понимание закономерностей певческого процесса и знания истории вокального искусства» [96], а также помогает «достичь единства вокально-исполнительской практики и задач вокального образования» [Там же].

Т.Д. Смелкова выдвигает теорию о том, что для модернизации современного образовательного пространства ключевым моментом является реализация таких задач, как сочетание творческого потенциала преподавателя и студента, разработка программ, сочетающих всесторонний взгляд на современную музыкальную культуру. Здесь, на наш взгляд, речь идет о межпредметной и внутрипредметной интеграции, когда подробно прорабатывается навык в рамках одной дисциплины (к примеру, сольное пение), а также создается связь между смежными дисциплинами.

Мы солидарны с этим утверждением. Познание единой культуры способствует межличностному и личностному росту исполнителей в рамках российской, а затем и мировой, вокально-исполнительской культуры. Это знание культуры и традиций, формирующие личные и социальные психологические и нравственные качества. Именно интегративный подход к обучению отвечает необходимости в сочетании правильного историко-культурного контекста, в том числе выражающегося в следовании вокальной традиции, и качественного вокального исполнения.

Таким образом, мы можем выделить несколько ключевых принципов интегративного подхода в вокальном образовании: взаимодействие и связь между преподаваемыми дисциплинами, обеспечивающее единую логичную и интегрированную систему знаний ученика; предоставление учащемуся возможности анализировать и сравнивать вокальные школы разных стран и эпох для различения и сохранения вокальных традиций, а также избежание культурно-исторических неточностей в исполнении (если творческая задача не предполагает иного); использование в учебном процессе разных творческих форматов обучения (мастер-классов, концертов, семинаров, творческих мастерских).

Так, в образовательных программах российских высших учебных заведений обязательно присутствует изучение иностранного языка и основ профессионального общения на английском языке. Кроме того, в Санкт-Петербургской консерватории изучается дисциплины «Основы поведенческого этикета Западной Европы» и «Основы российского поведенческого этикета». Этикет, наряду с изучением культуры и истории, на наш взгляд, формирует личность исполнителя, уважающего обычаи своей культуры и культуры той страны, в которой ему предстоит работать. Безусловно, атмосфера уважительного делового и личного общения формирует более высокий уровень вокально-исполнительской культуры. Конечно, данные дисциплины, на наш взгляд, больше отвечают принципам компетентностного подхода к педагогике, где приобретаются компетенции, развивающие социальные навыки будущего исполнителя. Кроме того, знание этикета других стран позволят создать на сцене более точные образы, что уже относится к необходимым профессиональным «твердым навыкам».

В свою очередь, Московская консерватория включила в учебный план вокалистов дисциплину «Менеджмент в музыкальном искусстве». На наш взгляд, эта и подобные дисциплины позволяют обеспечивать общее понимание процессов, происходящих в музыкальном бизнесе, отвечают запросам на широкую квалификацию молодых специалистов. Так, к примеру, выпускники, проявившие большой интерес к кураторству, организации концертов, конкурсов и просветительских проектов могут продолжить свой карьерный путь не в качестве исполнителя, а в качестве музыкального агента, менеджера. Междисциплинарное обучение значительно расширяет карьерные возможности и возможности трудоустройства.

Таким образом, в ходе обучения российских вокалистов в высших учебных заведениях реализуются следующие дидактические принципы: получение комплекса практических знаний в сфере вокально-исполнительской подготовки, включающего самостоятельную работу студентов; комбинирование внутриклассной учебной деятельности с

внеаудиторной исполнительской практикой; преподавание вокальных дисциплин, обеспечивающих связь теории и практики вокального искусства, а также интеграцию междисциплинарных знаний и изучение межпредметных связей. Такое сочетание разных форматов обучения отвечает одному из выделенных нами принципов интегративного подхода к обучению вокальному искусству.

Вместе с тем, считаем необходимым отметить, что в программах российских консерваторий в отличие от подобных учебных заведений в Европе, отсутствуют занятия по дикции при пении на разных языках. Некоторые исследователи российского образования, к примеру, Т.Д. Смелкова, обращают внимание на то, что «отсутствие занятий по артикуляции на разных языках влияет и на практику обучения иностранных студентов в России» [96]. Так, при изучении русского и западноевропейского репертуара особые трудности без соответствующих занятий испытывают студенты из Кореи и Китая, по причине сильно отличающегося произношения в их родном языке. Кроме того, в российских консерваториях не практикуется подготовка по более узким специализациям. Как это реализуется, к примеру, в программах по изучению барочного вокального искусства в Германии.

На основе анализа работ известных учёных и вокальных педагогов-практиков мы определяем *вокально-исполнительскую культуру как сочетание национальных культурно-исторических исполнительских традиций с профессиональным уровнем певцов, их личностной интерпретацией произведений.*

Подчеркнем, что многопрофильное вокальное образование способствует качественному формированию вокально-исполнительской культуры. В этом процессе педагог и его воспитанник выступают в творческом соавторстве в парадигме уважения к культуре, истории и личности. При этом акцент в теории современного вокального образования смещается с личности педагога как «образца» к уникальности личности будущего исполнителя, а «знаниевый» педагогический подход замещается «компетентностным». Таким

образом, развивается навык более самостоятельного и комплексного мышления студента, критическое и мотивированное отношение к будущей профессии.

Компетентностный и интеграционный подходы, несомненно, также актуальные и для китайской национальной вокальной школы, переживающей в настоящее время трудный период становления, своеобразной «заковки» под влиянием мировых культурных тенденций и артистического духа, и опирающейся на новаторские исследования лидирующих вокальных педагогов в продвижении оптимального сочетания западной вокальной культуры и китайских национальных традиций. Ещё сто лет назад не было никаких оснований говорить о китайской вокальной школе. Напряженная работа нескольких поколений китайских музыкантов позволила национальной вокальной школе начать обретать своё собственное «лицо» и занять свою нишу в мировом музыкально-образовательном пространстве. Разумеется, это лишь «начало пути». Тем не менее, этот задел очень интенсивный и динамичный.

На сегодняшний день необходимость сочетания бельканто и национального певческого метода практически не подвергается сомнению. Этап теоретических дискуссий в общем позади, теперь на первое место выдвигается разработка методологии художественной практики. Собственно, не «что», а «как». Какие подходы к учебному процессу вокального класса в китайских вузах обеспечат максимальную интегрированность получаемых знаний, умений и навыков, и эффективность последующей педагогической или артистической деятельности молодых специалистов.

В настоящее время китайская вокальная школа прощается со стадией простой имитации западного бельканто и реализует собственные инновационные певческие технологии, и этот процесс необратим. Для понимания стратегии развития китайской вокальной школы, можно обратиться к различным зарубежным примерам в качестве ориентира. Возьмем, к примеру, русскую школу. Хотя русская музыка до XIX века имела

характерный национальный стиль, технология пения еще не была развита, и в большей степени она просто имитировала западное вокальное искусство. В XIX веке такие композиторы, как М.И. Глинка, Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский и С.В. Рахманинов добились всемирно известных достижений. Создание Санкт-Петербургской и Московской консерваторий – выдающиеся примеры использования и пропаганды шедевров европейской музыки. Как известно, образцом для братьев Рубинштейнов была консерватория в Лейпциге, основанная Ф. Мендельсоном. Немецко-австрийская, французская и русская вокальные школы сформировались именно благодаря сочетанию своих собственных музыкальных традиций и языковых особенностей с технологией «bel canto».

«Причина появления бельканто в Китае – миссионерская деятельность современного западного христианства» [115] – отмечает Бай Юнь. Историческое развитие китайской вокальной музыки не обусловлено каким-то одним фактором. В профессиональном сообществе всегда существовали различные мнения по концептуальным вопросам, в том числе, и проблема меры интеграции национального и зарубежного, и это вполне естественно. Вспомним довольно ожесточённую полемику Антона Рубинштейна с композиторами «Могучей кучки» по поводу европейских стандартов учебных программ первой русской консерватории. Нечто подобное, на другом витке исторической спирали происходило в Китае.

С 1950-х годов китайское вокальное образование вступило в период роста. В это время, наряду с традиционными методами обучения, подчеркивающими китайскую национальную «исключительность», также предлагается использовать западные вокальные методики. Вокальные педагоги КНР особенно восхищались русской школой. Понятия «высокая позиция», «резонансная полость», «зона изменения голоса» и другие постепенно входили в учебный процесс, приходило понимание того, что использование принципов бельканто может эффективно восполнить недостаток вокальных навыков. Применение традиционных европейских

методов обучения было ограничено с необходимостью сохранения традиционных элементов и региональных особенностей национальной музыки. С конца 1970-х годов влияние русской вокальной музыки и жанров перестало быть доминирующим за счет усиления связей с западными странами в рамках частых международных обменов. Известный педагог-вокалист Чжан Лу однажды сказала: «Певцы со всего мира изучают итальянские методы вокализации, но есть французская школа и немецкая школа, конечно, у нас в Китае может быть и китайская школа» [161].

С вступлением в XXI век китайская вокальная музыка вступила в зрелый период. Вокальная музыкальная индустрия в стране постепенно стала отождествляться именно с китайской вокальной школой. Теоретическое установление научных методов пения, культурное сохранение национальных вокальных музыкальных традиций, появление вокальных произведений китайских композиторов и эстетическое культивирование вокального исполнительства стали основными направлениями развития китайского вокального образования.

Обучающий эффект простого копирования («магнитного поглощения») западной вокальной культуры постепенно ослабевал в Китае. Китайская школа вокала осуществила двустороннее развитие «китаизации» бельканто и модернизации традиционного народного пения. Кроме того, она диверсифицировала вокальные жанры и создала новую певческую систему. Ее главная особенность – *принцип инклюзивности*. Эти процессы знаменуют переход вокального искусства и образования КНР на новый этап развития, открывает новую эру более открытой миру китайской вокальной музыки.

Конечно, наследие любой национальной вокальной культуры неотделимо от уровня образования и педагогической науки. Сегодня все больше и больше китайских ученых начали проводить исследования по проблемам наследования и развития бельканто в стране, и в целом, стратегии развития китайской системы вокального обучения. Значительный вклад вносят китайские аспиранты, которые публикуют свои исследовательские

материалы в России. Среди них Яо Вэй [112], Цзян Шанжун [88], Лю Иньлун [99], Лу Хуачжао [57], Ду Хуэйцю [45], Ду Сы Вэй [44] и др. Рассмотрим более детально некоторые диссертации, актуальные для нашего исследования.

Наиболее подробно теоретический аспект вокального образования в Китае исследовал Яо Вэй. В 2011-2012 гг. он опубликовал несколько статей на русском языке ([111],[113],[114]), однако основные положения его работы содержатся в диссертации 2015 года на тему «Подготовка специалистов вокального искусства в системах высшего музыкального образования Китая и России» [110]. Яо Вэй аргументирует важность развития вокального искусства для современного Китая социально значимой востребованностью высококвалифицированных вокалистов-исполнителей и преподавателей.

Несмотря на это, в КНР еще не разработан единый подход к профессиональной вокальной подготовке. В своем исследовании Яо Вэй подчеркивает в числе прочего недостаточное количество практических предметов по вокальным специальностям, а также отсутствие узких специализаций и квалификаций. В его диссертации описывается процесс подготовки профессиональных певцов в системе высшего музыкального образования Китая, а также её современное состояние и тенденции развития. Дополнительно предоставляется информация об методах совершенствования вокальной подготовки в условиях модернизации образования в Китае.

В 2019 году диссертацию «Педагогический потенциал взаимодействия систем вокального воспитания студентов в музыкально-педагогических вузах России и Китая» [88] написал Цзян Шанжун. В своей работе главным образом он фокусируется на оперном пении – подчеркивает важность понимания задач выявления, изучения и сохранения и развития оперных голосов и организации условий их реализации. В музыкально-педагогических вузах Китая, по мнению Цзян Шанжуна, большее внимание уделяют только хоровому пению, а не оперной подготовке, а это неверно, так как эти направления вокальной практики базируются на диаметрально противоположных принципах.

Среди последних исследований отметим, написанную в 2020 году работу И.В. Шабориной и Лю Иньлун [99], где на примере деятельности китайского профессора Чжоу Сяоянь, описывается создание и развитие китайской академической вокальной школы и её достижения. Авторы подчеркивают, что благодаря Чжоу Сяоянь и её ученикам китайская исполнительская и вокально-педагогическая школа достигла мирового уровня и вышла на самостоятельный путь развития.

В последнее время увеличивается интерес к осмыслению стратегических вопросов вокального образования и в самом Китае. Это и статьи известных вокальных педагогов, и выпускные работы молодых магистров. Например, в своей магистерской диссертации «Китайское вокальное музыкальное образование в XX веке» Чжан Вэй сосредотачивает своё внимание на историческом аспекте становления китайского вокального музыкального образования в 20-м веке, определяя шесть этапов этого процесса. Кроме того, он разделяет и подробно описывает специальное вокальное образование и подготовку учителей вокального профиля. Тем не менее, теоретический аспект в этом исследовании практически отсутствует [160].

Также магистерская работа «О развитии и применении бельканто в Китае» Бай Юн посвящена процессу развития бельканто в Китае в XX веке, а также влиянию этой системы на китайское вокальное искусство, вопросам его практического применения в учебном процессе [115].

Отметим крайне интересную публикацию Цао Фэнцзяо о проблеме внедрения бельканто в национальной вокальной образовательной системе «Размышления о локализации бельканто в Китае». В ней автор в основном анализирует конкретные примеры сочетания бельканто и элементов китайской народной музыки, а также обобщает существующие проблемы в указанном ракурсе [147]. Схожая по тематике, магистерская диссертация «Исследование развития китайского бельканто в новую историческую эпоху» Чен Шаши представляет краткий обзор развития бельканто в Китае, сосредоточив внимание на сочетании бельканто и эстетики китайской вокальной

музыкальной культуры, а также очерчивает перспективы их интеграции в педагогической практике [158].

Назовём также и некоторые другие, актуальные для тематики нашего исследования. В статье Цао Яньли «Анализ истории современного китайского вокального образования» описана история вокального музыкального образования с начала XX века до настоящего времени в контексте характерных исторических событий и персоналий [148].

Известный профессор вокала Чжоу Сяоянь в своей публикации «Современные тренды развития китайского вокального искусства» обсуждает проблему в трех аспектах: традиционная китайская вокальная школа, сравнение её с бельканто, анализ современного состояния и путей развития вокального образования в стране [169].

Перечисленные и другие работы свидетельствуют о высоком уровне лабильности того, что мы определяем как «методологию практики» – поиске новых подходов к учебному процессу вокального класса в современном Китае. Имеется в виду то, что на концептуальном уровне необходимость интеграции различных национальных вокальных школ (в первую очередь, итальянской и российской) очевидна. На современном этапе важным становится разработка инновационных инструментов, позволяющих максимально эффективно реализовывать актуальные теоретические концепции.

Очевидно, что это становится возможно только при опоре на уже существующие модели учебного процесса, обобщающие теорию вокального образования, классификации голосов, технологии дыхания, методику обучения и т.д. Также необходимо выяснить и проанализировать с позиции темы диссертации позиции крупнейших китайских вокальных педагогов-практиков. Это репрезентативные фигуры, играющие важную роль в формировании системы вокального образования в стране.

Как упоминалось выше, в Китае в начале XX века закончилась эпоха, когда национальная опера была основным средством развития вокального искусства на протяжении тысячелетий. Отражая эти объективные

исторические процессы, китайское вокальное образование постепенно трансформировалось в образовательную модель, основанную на западной практике, в значительной степени, на бельканто, а также включении широких пластов мирового вокального репертуара и соответствующих методических изданий. Среди наиболее представительных фигур, подготовивших множество талантливых вокальных артистов и педагогов, известные профессора Шэнь Сян, Ю Исюань, Цзян Ин, Чжоу Сяоянь и некоторые другие, о творческой деятельности которых пойдет речь в следующем параграфе.

В этом контексте отметим знаменательную тенденцию в настоящее время интереса китайских вокальных педагогов к обобщению собственного практического опыта в печатных изданиях. Назовём ряд теоретических работ по современному вокальному образованию в стране – «Искусство вокальной музыки» Ю Исюань, «Основы вокальной музыки» Чжоу Сяоянь [168], «Исследование системы пения Шэнь Сян» Цзоу Бенчу [150], «Искусство преподавания вокала Шэнь Сян» Ли Цзиньвэй [126], «Исследование идей преподавания вокальной музыки Цзян Ин» Хуан Сяо [145], «Основы вокальной музыки» Ши Вэйчжэн [173], «История современного китайского вокального искусства» Сунь Юэмэя и Фань Сяофэна [137]. Известный профессор вокала Ю Дуган редактировал капитальный труд «Вокально-музыкальное образование КНР» [175].

В этих и некоторых других работах обсуждаются и многие технологические аспекты учебного процесса вокального класса, в частности, проблема индивидуальной идентификации типа голоса, основ дыхания, чистоты интонации, резонансная теория пения, конкретные методы обучения вокальной музыке, репертуар. Практически все эти аспекты непосредственно коррелируют с выдвигаемым нами контекстно-культурологическим подходом в вокальном обучении китайских студентов.

Так, например, в настоящее время в Китае происходит осмысление и контекстуальное внедрение в учебный процесс вокального класса резонансная теория пения как система представлений о взаимосвязанных между собой

акустических, физиологических и психологических закономерностях образования и восприятия певческого голоса. О важности этой теории для пения говорил Тан Сюээн, профессор кафедры вокальной музыки Центральной консерватории: «Звук, издаваемый голосовыми связками, называется “основным тоном”. Основной тон достаточно слабый, и лишь когда он резонирует в различных полостях человеческого тела, звучание расширяется и облагораживается, рождаются громкие и красивые звуки пения. Вибрации основного тона в резонансных полостях человеческого тела и называются резонансом» [139, с.37].

Схожей позиции придерживается профессор и вокальный педагог Лю Вэньчан: «Значение резонанса в вокальном искусстве весьма велико. Сила звучания и тембр голоса, четкость произношения и даже выражение эмоций в исполнении – все эти аспекты тесно связаны с резонансом. В целом, успех в области вокального искусства зависит от овладения резонансом и его использования при исполнении. Таким образом, резонанс является одним из важных пунктов в подготовке певцов [127]. Очевидно, что резонанс считается третьим важным элементом после дыхания и звукоизвлечения. Он влияет на силу и качество звука.

В качестве резонатора может выступать грудная клетка – резонанс формируется частями тела ниже гортани, включающими трахею, бронхи и легкие. Во время пения состояние «зевания» позволяет поддерживать гортань открытой, а также естественно расслаблять нижнюю челюсть. Так можно ощутить, что звук сильнее вибрирует в горле и трахее [173]. Резонанс грудной клетки чаще всего используется в средне-низком и естественном диапазоне, при этом для баритона именно этот тип наиболее значим, поскольку самой заметной особенностью этого голоса является средний и низкий диапазон, в котором он звучит наиболее сильно и мужественно.

Известный профессор Цзян Ин полагает, что «высокие голоса также должны привлекать резонанс грудной клетки, особенно у тенора и сопрано грудной высокий звук кажется более величественным и прекрасным» [145].

Чтобы добиться такого звучания, певец должен в течение длительного времени правильно упражняться. Необходимо сохранять расслабленное положение гортани, нельзя слишком сильно давить на грудную клетку, чтобы получить более широкое звучание. Ведь многократные ошибки в пении приведут к гортанным звукам, а голос станет глухим и рассеянным, лишенным своего колорита.

Другой тип – резонанс полости рта и глотки условно можно разделить на три участка: резонанс полости рта, резонанс глотки и резонанс гортанной полости [124]. Как упоминалось выше, звук, издаваемый исключительно за счет вибрации голосовых связок, называется основным тоном. Он отличается монотонностью, незначительной силой, однако рождение и изменение всех гласных звуков в пении происходит в ротоглоточной полости, которая является главной резонансной областью, где издается звук.

Чтобы добиться резонанса полости рта и грудной клетки, следует естественным образом раскрыть гортань, слегка улыбнуться, несколько отвести назад нижнюю челюсть, чтобы звуковые волны, излучаемые голосовыми связками, естественным образом вытекали по этому каналу и резонировали, отражаясь от твердого нёба. Резонанс полости рта и глотки наполнен своими особенностями, он делает звук ясным и сосредоточенным, дополняя резонанс черепной полости, уменьшает истощение голосовых связок, оказывая определенное защитное воздействие на них [176]. Именно поэтому резонанс полости рта и глотки весьма важен для качества звучания, он является посредником между резонансом грудной полости и резонансом полости головы, поэтому его роль фундаментальна.

Третий тип – головной резонатор, он включает в себя резонанс носовой полости, а также клиновидной пазухи. Резонанс полости черепа создается за счет вибраций в клиновидной пазухе над ноздрями, вызываемыми основным тоном, излучаемым голосовыми связками [141]. Использование головного резонанса определяет особенности тембра певца. Развитие резонанса полости черепа придает звучанию красоту и сочность, наполняет высокий голос силой

и проникновенностью, что особенно важно для тенора и сопрано. Однако владение головным резонансом является наиболее сложным в бельканто. Певец должен уметь правильно дышать и извлекать звуки, создавать резонанс грудной полости, полости рта и глотки – лишь имея такую базу, можно добиться соответствующего полного резонанса черепной полости.

Вокальный резонанс должен выстраиваться на понимании общего понятия резонанса. Иными словами, при взятии высоких нот ключевым является резонанс полости черепа, однако по-прежнему следует задействовать резонанс грудной клетки и полости ротоглотки. Во время пения в средне-низком диапазоне чаще используются последние два типа резонанса, однако в то же время необходимо подключать и головной резонанс. Три рассмотренные резонансные полости дополняют и поддерживают друг друга. Профессор Чжоу Сяоянь указывает: «В обучении необходимо подчеркивать важность резонанса всего тела – лишь так он может быть полным и правильным. Голосовой аппарат должен работать согласованно, дыхание быть непрерывным и устойчивым, только тогда общий резонанс позволит создать высококачественное звучание [127].

Взаимосвязь между резонансом и дыханием подобна отношениям рыбы и воды: рыба погибает без воды и становится живой и активной в своей стихии. Профессор Шэнь Сян полагает, что хороший резонансный эффект «зависит от трех важных факторов: соответствующего и умеренного глубокого дыхания, верного положения звукоизвлечения и точного места резонанса» [150, с.84]. Отсюда следует, что правильное дыхание является необходимым условием для обеспечения хорошего резонанса. Певцы должны посредством правильного дыхания достигать резонанса, изучать мягкие и контролируемые вокальные методы, чтобы развивать навыки гибкого и свободного использования голосового аппарата. Направление воздушного потока вниз, поддержание стабильного дыхания, контроль давления дыхания за счёт поднятия и опускания диафрагмы, втягивание нижней части живота, расширение ребер

позволяет источнику энергии образовать эластичную и гибкую резонансную полость, имеющую открытый вертикальный канал [121].

На основании вышеизложенного можно сделать вывод: в процессе пения правильным является ощущение беспрепятственного движения голоса по каналу вверх и вниз. Положение гортани – это место резонанса полости рта и глотки, которое находится между резонансом грудной клетки и полости черепа, т.е. это своеобразный мост, соединяющий грудной и головной резонанс. Лишь правильное открытие гортани и поддержание этого состояния во время пения позволяет свободно использовать три резонирующие полости, а также добиться ощущения беспрепятственного движения по каналу. При изменении высоты звука можно соответственно регулировать соотношение трех типов резонанса, достигая наполненного и сочного звучания.

Таким образом, мы рассмотрели значение компетентностного и интегративного подходов в формировании вокально-исполнительской культуры студентов, тенденции исследовательских работ современных китайских педагогов вокального профиля, а также актуальные педагогические технологии, касающиеся классификации голосов, их индивидуальной идентификации, методики основ дыхания, резонансной теории пения.

Проведённый анализ позволяет выдвинуть тезис о необходимости не только интеграции китайской певческой школы в мировую систему вокального образования (что сегодня уже не подвергается сомнению), но и поиске инструментов адаптации ключевых западных педагогических технологий к китайской специфике. При этом, методологически важную роль в этом процессе играет разноуровневый контекстно-культурологический фактор и соответствующие методы обучения.

2.2. Крупнейшие китайские вокальные школы – тенденции интеграции и мультикультурализма

Рассмотрим на конкретных примерах, как актуальные педагогические подходы и технологии западных вокальных школ, в первую очередь, российской и итальянской *bel canto*, проявлялись в китайском вокальном классе. Для этого обратимся к характеристике педагогической деятельности крупнейших китайских вокальных мастеров, а также некоторым фактам их биографии и исполнительства. Тем не менее, основоположником современного китайского академического вокального образования справедливо считается выдающийся русский бас-певец и педагог Владимир Григорьевич Шушлин.

Материал данной части параграфа взят за основу статьи «Характеристика педагогического подхода основоположника современного китайского вокального образования Владимира Шушлина» [96].

В 1919 году этот замечательный музыкант окончил вокально-режиссерский факультет Петроградской консерватории, с 1919 по 1924 год был главным артистом Кировского театра. В 1924 году Шушлин присоединился к концертной группе, организованной Ленинградским объединением музыкантов, чтобы выступить в Харбине (Китай). После этого Шушлин остался в Харбине преподавать вокал.

С 1930 по 1956 год он двадцать шесть лет преподавал вокал в Шанхайском национальном музыкальном колледже (сейчас – Шанхайская консерватория). В 1924 году музыкант первым привез в Китай русское вокальное искусство. Шанхайская национальная консерватория музыки – первая консерватория в современной музыкальной истории Китая. Сяо Юмэй, директор консерватории того времени, уделял особое внимание созданию

первоклассной команды преподавателей и с радостью приглашал талантливых китайских и зарубежных музыкантов. В 1930-е годы вокальное образование в Китае быстро развивалось, и иностранные педагоги сыграли важную роль в этот период.

Среди большого количества зарубежных вокальных педагогов в Китае В. Шушлин считается самым выдающимся. Он преподавал в самой первой консерватории в Китае в течение 26-ти лет и подготовил 189 высокопрофессиональных певцов и преподавателей вокала. Большинство из этих людей, его воспитанников, являются ключевыми деятелями китайской вокальной индустрии. Среди них можно отметить сопрано – Ланг Юйсю, Хуан Юкуй, Чжоу Сяоянь; басов – Си Игуй, Вэнь Кэчжэн; теноров – Шэнь Сян и др. Знаменитый музыкант Хэ Лютин, бывший декан Шанхайской консерватории, назвал Шушлина «основоположником китайской вокальной музыки».

Отличительная особенность пения Шушлина – акцент на использование различных вокальных техник. Он считал, что только при использовании диафрагмы, головных и грудных резонаторов пение будет более естественным и полным. В своем обучении Шушлин опирался на такие концепции вокальной музыки, как «маска», «открытие глотки», «пение на опоре» и др. Они были признаны и приняты китайцами-вокалистами в первой половине XX века.

Кроме того, Шушлин подчеркивал, что пение должно быть естественным, слова – четкими и точными, а эмоциональность – подчеркнутой. Голос самого Шушлина описывался современниками как бархатный, мягкий, чрезвычайно устойчивый и естественный, с различными оттенками звучания.

Шушлин уделял большое внимание «способности любить» – умение заботиться об учениках во время обучения, что подразумевало терпеливое и внимательное отношение к ним. В дополнение к профессиональным способностям преподаватели вокальной музыки, по его мнению, должны также уметь заботиться об учениках. Шушлин считал, что именно это залог

продуктивного обучения. Благодаря терпению и вниманию студенты видят пение в позитивном ключе, чувствуют очарование вокальной музыки повсюду: и в классе, и в повседневной жизни, и в результате делают качественный скачок в обучении.

Начинающие певцы могут лучше войти в процесс обучения и проникнуться атмосферой и настроением исполняемого произведения, если во время занятия будут испытывать искренние эмоции и чувства. Необходимо дать студентам возможность прочувствовать эмоции. Дин Руян, в частности, отмечает: «Шушлин обращал внимание на то, что технику и силу голоса нужно менять в процессе пения. Этому поможет изучение исполняемого произведения. Следя за мелодической линией, ученики могут научиться обращать внимание на характер произведения, который должен быть выражен. Мелодическая линия сама подсказывает, какой момент необходимо выделить. Студент может двигаться, символически показывая мелодическую линию» [Цит. по 96].

Таким образом, преподавание вокальной музыки должно быть приближено к реальным эмоциям, отражаемым в пении, учитывать искренние чувства студентов и отвечать их реальным потребностям. Владимир Шушлин был одним из родоначальников методов преподавания пения *bel canto* в Китае. Со временем развитие китайской вокальной музыки достигло новых высот. И хотя методические подходы Шушлина это теперь историческое прошлое, многие из его методов все еще имеют значение и прикладную ценность сегодня.

Но, пожалуй, ключевую роль выдающийся русский певец сыграл в воспитании блестящей плеяды китайских учеников. Один из самых знаменитых – тенор Шэнь Сян.

Материал данной части параграфа взят за основу статьи «Шэнь Сян: искусство преподавания вокала» [98].

Шэнь Сян считается одним из лучших теноров XX в. в Китае. Певец родился в Тяньцзине в 1921 г. Его любовь к музыке возникла благодаря его

отцу. Когда Шэнь Сян был ребенком, его отец привез пластинки с записями Карузо, и именно эти записи вызвали интерес Шэнь Сяна к вокалу.

Помимо исполнительской деятельности, очень плодотворной ипостасью Шэнь Сяна стало преподавание. Он создал свой подход к воспитанию выдающихся учеников, продолживших его дело. В течение нескольких десятилетий он придерживался собственного вокального пути — сочетания теории и практики — и внес неоценимый вклад в развитие вокала в Новом Китае. Он был профессором Центральной консерватории Китая, а также других университетов Пекина, удостоился звания национального передового работника и отличного учителя и был прозван «китайским Карузо». Он обучал большое количество студентов и преподавателей в различных колледжах и университетах Китая в рамках его тренингов и мастер-классов. Его неоднократно приглашали в качестве члена жюри международных вокальных конкурсов и для проведения мастер-классов в Италию, Францию, Финляндию и другие страны. Он участвовал в этой деятельности до 1992 г., почти до самой смерти. В 1993 г. певец скончался в Пекине. Хотя жизнь Шэнь Сяна была чрезвычайно напряжённой, он посвятил всю свою жизнь искусству. На протяжении своей карьеры певца он воспитывал китайских звёзд вокала поколение за поколением, оказавшись основателем собственной вокальной школы. Его система воспитания профессиональных певцов является основой развития вокального образования в Китае. Именно поэтому мы считаем важным показать основные положения его теории, включающие технику звукоизвлечения и педагогические идеи к работе с учениками.

Достижения преподавательской системы Шэнь Сяна

В 1947 году Шэнь Сяна пригласили начать карьеру преподавателя вокала на музыкальном факультете Пекинского педагогического университета. В своем подходе при работе с учениками он опирался на опыт своего учителя В. Шушлина. Многолетняя практика, обширные знания и вокальные достижения сформировали его собственную уникальную систему преподавания вокала, основанную на сочетании практики с теорией, а также

на стремлении соединить китайское традиционное пение с европейским бельканто. В настоящее время систему преподавания Шэнь Сяна применяют несколько десятков его учеников, некоторые из которых успешно занимаются профессиональным музыкальным исполнением, другие — преподаванием.

С 1984 по 1991 г. пять учеников Шэнь Сяна заняли призовые места в международных конкурсах в Италии в конкурсе им. Верди (тенор Хэй Хайтао, 1991), Финляндии (сопрано Лян Нин, колоратурное сопрано Дили Байер, 1984), Англии в конкурсе World Cardiff (бас Лю Юэ, 1985), и Чили (баритон Ченг Да, 1989). Редко какой учитель добивается подобных успехов своих учеников одновременно и в женских, и в мужских номинациях. Помимо победителей международных конкурсов, Шэнь Сян также воспитал многих других певцов, любимых китайской аудиторией.

Результаты педагогической деятельности Шэнь Сяна, воспитание многих выдающихся талантов привлекли внимание международного вокального сообщества. В 1986 г. его пригласили принять участие в Оперном симпозиуме, организованном Драматическим советом ЮНЕСКО в Финляндии, а с 1987 г. он трижды подряд был членом жюри известнейшего мирового вокального конкурса в Кардиффе. Такое участие Шэнь Сяна в международном вокальном сообществе принесло не только славу и честь ему как педагогу и исполнителю, но и способствовало известности китайской вокальной школы.

Среди его многочисленных учеников теноры Цзе Тянь, Яо Юн, Чжан Тяо, Мэн Гуйбинь, Фан Инсюань, Ду Шэнхун, Чжоу Вэйминь, Чэн Чжи, Ван Синь, Су Цинчжун, Чэнь Чанцзе, Сунь Давид, Тан Кай, Чжан Ялунь, Фан Цзинма, Чжао Дэнфэн; баритоны Инь Мэнхэнцюань, Не Шичао, Цзоу Юньчжэнь, Цзинь Дунчжэнь, Чжан Цинлан, Ши Вэйчжэн, Чэн Да; сопрано Го Шужень, Инь Сюймэй, Мэн Ю, Ван Цуйнянь, Тао Лилин, Дили Байер; меццо-сопрано Зингун и Луцзян Сопу.

Теоретические основы преподавания вокала Шэнь Сяна

Дыхание

Дыхание, как известно, является основой пения и отличается от дыхания, которое мы используем в обычной жизни. Шэнь Сян однажды сказал: «Чтобы получить прекрасный звук, необходимо создать «инструмент». В «инструменте» человеческого тела голосовые связки — это язычки, дыхание является источником энергии для производства звука. Есть также различные резонансные камеры». Шэнь Сян выступал за правильное владение дыханием, которым он считал диафрагмальную технику дыхания.

Звук

Шэнь Сян делил подход к звукоизвлечению на два вида: истинное и ложное звукоизвлечение. Здоровый голос может издавать как истинные, так и ложные звуки. Так называемый истинный звук — это звук, производимый общей вибрацией голосовых связок, который китайские исследователи называют «тяжелой функцией» голоса. Ложный звук (фальцет) — это звук, производимый локальной или краевой вибрацией голосовых связок, называемый в Китае «легкой функцией». Шэнь Сян считает, что наиболее правильным подходом при пении является объединение двух функций, так как их разделение не приносит явных результатов, а может и навредить: «При разделении истинных и ложных звуков просто невозможно хорошо петь. Все нормальные и здоровые звуки, независимо от того, какой метод пения используется, должны включать и истинные, и ложные звуки. Качественное пение является результатом удачного сочетания этих двух функций» [126, с.96].

По мнению Шэнь Сяна, бельканто представляет собой абсолютную смесь истинных и ложных звуков. Для профессионального пения бельканто использование этих двух функций, истинной и ложной, должно быть пропорционально и регулярно.

Резонаторы

Качество тембра в пении определяется резонансом. По мнению Шэнь Сяна, основные резонирующие области — это носоглоточная и гортанно-глоточная полости, и чтобы получить качественный резонанс, нужно комфортное глубокое дыхание, тогда гортань опускается, а затем открывается, чтобы резонировать. Важным для резонанса, как пишет Шэнь Сян, является и правильная техника дыхания: «Проще всего сохранять удобство гортани, при использовании глубокого дыхания. Тогда гортань становится очень комфортной и удобной для пения и ее можно использовать по своему желанию, чтобы смешивать истинные и ложные звуки» [126, с. 28].

Язык пения

Язык пения — это выражение художественного содержания, что придает пению уникальную художественную функцию и отличает пение от инструментального исполнения. Язык пения так же, как и обычный бытовой язык, состоит из гласных и согласных. Однако именно гласные придают языку пения эту художественную функцию. Поэтому понимание певцом того, как он владеет гласными, исключительно важно для качественного и профессионального исполнения. Гласные Шэнь Сян характеризует так: «...когда звуки, создаваемые потоком воздуха в полости рта, не блокируются» [126, с. 36]. Правильное исполнение гласных включает в себя не только умение четко произносить звук, но и владение техникой положения ротовой полости и языка.

Характерные особенности преподавательской школы Шэнь Сяна

Как уже упоминалось, развитие преподавания было основной деятельностью в жизни Шэнь Сяна. Он мечтал вывести преподавание вокала в Китае на новый, более профессиональный уровень, и радел за это всем сердцем. Поэтому он писал и рассказывал о своей методике преподавания по всему Китаю. В этом разделе мы покажем основные принципы его преподавания.

1. Повышение уровня преподавания.

Шэнь Сян всегда был обеспокоен повышением уровня грамотности учителей и давал уроки преподавателям пения во многих музыкальных учреждениях Китая, чтобы помочь улучшить методы преподавания. Профессор Ши Вэйчжэн однажды говорил: «Подведем итог четырем характеристикам, которым, по мнению господина Шэнь Сяна, должны соответствовать учителя вокала:

Первый — это высокий культурный уровень, который включает в себя знание литературы, языка и логического мышления.

Второй — способность обучать вокальной музыке: должна быть правильная концепция, должны применяться различные методы обучения.

Третий — знание литературы о вокальной технике, не только прошлых веков, но и современной, и ее понимание.

Четвертое — это личное совершенствование в области искусства, основанное на благородных моральных чувствах и глубоком культурном фундаменте.

2. Индивидуальные методы обучения, которые варьируются для каждого студента.

Обучение в соответствии со способностями является физиологической основой для реализации системы преподавания вокала Шэнь Сяна. Как считал певец, для каждого конкретного ученика существуют разные подходы. Шэнь Сян отмечал, что учителя могут использовать свой собственный опыт, чтобы обращаться к разным учащимся, и выступал за обучение в соответствии со способностями ученика, чтобы дать учащимся инициативу учиться. Шэнь Сян считал, что преподаватели вокала должны как можно меньше обучать студентов теории вокала. Вместо этого учитель должен уделять больше времени ученикам, чтобы научить их «думать, слушать и видеть». Преподаватель должен дать ученикам только ключ к вокальному искусству, сделать их мышление активным и позитивным. Шэнь Сян часто говорил: «Не

пытайтесь подражать другим, но пойте своим собственным голосом» [150, с. 46].

3. Воспитание личностных психологических качеств студентов.

Шэнь Сян считал, что психологическое воспитание является активной и доминирующей позицией. Другие физиологические элементы, связанные с пением, являются пассивными позициями, подчиненными именно психологическому настрою. Именно Шэнь Сян первым среди преподавателей вокальных школ Китая обратил внимание на важность психологического настроения и продвигал эту идею в массы на своих мастер-курсах для преподавателей. Шэнь Сян уделял большое внимание принципам укрепления здоровья студентов и считал, что помощь студентам в организации здорового и рационального образа жизни является важной предпосылкой для хорошего пения. Он считал, что урок вокала должен быть приятным и гармоничным.

4. Пошаговые принципы обучения.

Искусство преподавания вокала имеет высокое научное и технологическое содержание золота, оно гибкое и абстрактное, а в дополнение к врожденным вокальным условиям очень важно приобретенное техническое обучение. Изучение вокала зависит от внутреннего слуха и внутреннего чувства, но внутренним чувством легко сбить с толку людей. Таким образом, изучение вокального пения должно происходить пошагово, для достижения наибольшего успеха учениками. Обучение вокалу по системе Шэнь Сяна включает в себя принцип «прогрессивного» и метод обучения «от сложного к простому».

Он разделил преподавание вокальной музыки на начальную, промежуточную и продвинутую ступени и призывал студентов выбирать и исполнять произведения в соответствии с уровнем пения на каждой ступени. Первой и самой трудной ступенью является обязательное обращение внимание на используемую технику исполнения. Шэнь Сян считал, что мысль должна идти раньше звука, т. е. перед пением певец должен сначала подумать, какой звук петь. Постепенно, с увеличением практического опыта он может

уйти от этого и петь «не думая», что приведет к более естественному звучанию. Именно этот процесс Шэнь Сян и называл «от сложного к простому».

5. Лаконичный и яркий язык преподавания.

Язык является важным средством преподавателя для обмена идеями со студентом, обучения правильным методам и достижения целей обучения. Способность уделять внимание языку обучения также является важной особенностью системы преподавания вокала в системе Шэнь Сяна. Певец не очень много говорил в классе, но его слова всегда были очень уместны. В процессе преподавания Шэнь Сян любил использовать множество метафор. Кроме того, он всегда использовал популярный и лаконичный язык для преподавания теории вокала, который каждый мог понять с первого раза. Использование несложного языка улучшало понимание между ним и учениками.

6. Пение всем телом.

Шэнь Сян отмечал, что профессиональное пение — это целостное и систематическое движение, органическое целое, состоящее из человеческой мысли, эмоций и скоординированного движения тела. Это его певческая философия «петь всем телом». Он говорил: «В профессиональном пении, помимо движений локальных органов пения, должно учитываться понимание участия в процессе других движений всего тела» [150, с. 36]. Должно быть достаточно плотное, но не жесткое состояние координации и свободы.

7. Важность развития всесторонних качеств студентов.

1. Шэнь Сян считал, что вокал является всеобъемлющим проявлением множества способностей и грамотности, а также способом осознавать, интерпретировать и показывать эмоции. Певец должен уметь «не только наблюдать, анализировать и понимать смысл жизни и мысли и чувства персонажей, отраженные в музыкальных произведениях; музыкальный язык, средства выражения музыки, но и чувствовать, переживать и распознавать эмоции. Певец должен грамотно использовать навыки пения, чтобы выразить

содержание произведения и различные чувства голосом. Поэтому в процессе преподавательской деятельности он не только обращал внимание студентов на навыки пения и художественного исполнения, но также подчеркивал важность всестороннего развития личностных качеств. Чем выше уровень разностороннего образования студентов, тем богаче они могут выразить содержание вокальных произведений. Также студенты должны чувствовать аудиторию и взаимодействовать с ней, так как пение не живет без оценки аудитории.

Таким образом, помимо важности понимания техники исполнения, Шэнь Сян акцентирует внимание и на важности преподавательского мастерства, которое должно заключаться не только в умении передать или описать технику пения студенту, но включает в себя достаточно большое количество нетехнических элементов. Этими элементами становятся необходимость всестороннего развития личностных качеств и культурного развития как преподавателя, так и студента; важность его стабильного психологического состояния, способность владения телом. Шэнь Сян – один из тех выдающихся педагогов, кто смог сформулировать свои методы в четкую систему, представленную нами в данной статье, и распространить свою систему по всему Китаю за пределы своего класса и учебных заведений, в которых он работал.

Отметим, что влияние западных вокальных методик на становление китайской системы образования в XX веке не ограничивалось лишь преломлением российских традиций. Многие китайские молодые артисты получали своё образование в европейских странах и США. Среди них – профессор Цзян Инь.

Цзян Инь родилась в Пекине в 1920 году. В 1936 году она поступила в Берлинский музыкальный университет на специальность «вокал». Под руководством заведующего кафедрой вокальной музыки Г. Вайсенборна (Hermann Weissenborn) она систематически изучала технику бельканто. Во

время Второй мировой войны Цзян Инь училась в аспирантуре вокального факультета Высшей музыкальной школы Люцерна в Швейцарии. Сначала она изучала немецкие классические песни и оратории с венгерским сопрано Илоной Дуриго. Позже она училась под руководством Эмми Крюгер (Emmy Krueger), профессора Мюнхенской консерватории и известным специалистом по музыке Вагнера, а после окончания обучения осталась преподавать в Германии.

В 1943 году Цзян Инь участвовала в конкурсе в номинации сопрано на ежегодном «Международном музыкальном совете» Lutchen в Швейцарии и заняла первое место, установив «новый рекорд в истории азиатской музыки и привлекая внимание европейских музыкальных кругов». В декабре 1946 года Цзян Инь вернулась в Китай. Первый сольный концерт после возвращения в Китай, который прошел в Шанхайском театре Lanxin, имел огромный успех и вызвал большой резонанс в китайской музыкальной индустрии. В сентябре 1959 года Цзян Инь стала деканом и преподавателем вокального и оперного факультета Центральной консерватории, обучала талантливых вокалистов для Китая. За более чем 40-летнюю музыкальную карьеру после возвращения в Китай Цзян Инь внесла выдающийся вклад в вокальное искусство и музыкальное образование Китая. Как пишет Чжан Цзе: «Она принесла большой плод, обучив тысячи студентов. Лично обучила более двадцати всемирно известных певцов, которых можно смело назвать «мастерами подготовки мастеров» [164, с. 13].

Педагогические принципы вокального обучения Цзян Инь

Единство истины, добра и красоты.

Цзян Инь считала, что жизнь – это основа для формирования вокального искусства. Вокальное искусство развивается в зависимости от жизни общества и является художественной реконструкцией жизни. Художественное творчество вокалистов невозможно отделить от реальной жизни. Еще в 1963 году она написала в своей статье: «Развитие вокальных музыкальных техник

обусловлено движением жизни. Искусство развивается вместе с человечеством, а развитие человечества невозможно отделить от жизни». По мнению Цзян Инь, жизнь – это источник появления искусства и объект выражения в искусстве. Цзян Инь подчёркивала, что сущность вокального искусства требует правды, добра и красоты. Поэтому и артист как личность должен быть истинным, добрым и прекрасным. «Истина, доброта и красота» – суть подхода к пению Цзян Инь и неизменного высокого качества ее выступлений. Она категорически противостояла коммерциализации музыки, как всемирному и пошлomu социальному явлению, которое можно назвать «искусство за деньги».

«Искусство эмоций» как взаимоотношение звука, языка и чувства.

Вокальное искусство – это сложная физико-психологическая деятельность, суть которой заключается в выражении искренних эмоций при помощи красивого пения и ясного языка. Цзян Инь считала, что звук, язык и эмоции тесно взаимодействуют и переплетаются. Самым важным аспектом в вокальном искусстве, по ее мнению, являются эмоции. В своем обучении она всегда подчеркивала, что без эмоций человек не может чувствовать, а искусство не может называться искусством без чувств.

Искусство пения и музыкальное произведение – части одного целого.

Вокальные произведения являются материальным носителем искусства пения, а пение – формой их выражения. Качественно написанная музыка является предпосылкой для исполнения высокого уровня, а профессиональное исполнение становится основой для оценки качества вокальных произведений. Эти два аспекта вокального искусства диалектически едины, взаимно развиваются и дополняют друг друга. Исходя из исторического опыта, Цзян Инь считала, что развитие в сфере сочинения вокальных произведений может способствовать совершенствованию вокального исполнительского искусства, а оно, в свою очередь, создает условия для создания произведений более высокого художественного уровня.

Вокальное искусство включает в себя эстетическую составляющую и разносторонние общечеловеческие знания.

Цзян Инь полагала, что эффективность сценического выступления певца зависит от его понимания произведения. Только вникнув в смысл пропеваемых слов, исполнитель может красиво петь. Это требует от него всесторонних знаний и богатых коннотаций с существующими в мире явлениями, а также постоянного совершенствования своих эстетических способностей и умение контролировать свое пение, используя правильные техники. Однажды она объяснила, что такое академические вокальные произведения так: «Академические вокальные произведения – это пропетые стихи. Пение усиливает чувственность стихов. В стихах можно услышать пение, а в песнях есть стихи». От себя она также требовала глубоко понимания исполняемых вокальных произведений.

Методика преподавания вокала профессора Цзян Инь

Сочетание музыкального таланта и личностных качеств у студентов.

Цзян Инь считала, что для любого вокалиста очень важно наличие общемузыкального таланта. По её мнению, существующая идея о том, что для становления профессионального музыканта достаточно много работать, совершенно неверна и решительно невозможна при обучении вокалу. Цзян Инь указывала, что для воспитания хорошего певца, необходимо делать правильный отбор потенциальных учеников и выбирать самых талантливых. Кроме того, при отборе следует уделять внимание и личностным качествам человека, что является ключевой предпосылкой для обучения профессионала. Она также считала важным уделять внимание в вокальном классе развитию качеств личности и включала в учебный процесс помимо технологических навыков то, что называется эмоциональным интеллектом.

Цзян Инь часто говорила, что песни должны звучать как собственные сочинения исполнителя, настолько певец должен проникнуться произведением. В процессе обучения она всегда предупреждала студентов, что «для того, чтобы стать хорошим певцом, нужно сначала быть хорошим

человеком. Хороший человек, добрый человек, искренний человек, а также пение от души обязательно растрогают публику». Воспитание любви любовью – это суть гуманистического подхода к преподаванию вокала профессора Цзян Инь.

Методы обучения в классе.

Врожденные особенности людей достаточно сильно различаются, следовательно, особенно важно обучать студентов в соответствии с их потенциалом развития, учитывая необходимые для них художественные задачи, а также заниматься целенаправленным совершенствованием. Это всегда было основой системы Цзян Инь. С точки зрения целей для обучения она выделяла следующие два метода: метод ориентации на преподавательскую деятельность и метод ориентации на сценическую деятельность. Некоторые студенты могут стать лучшими преподавателями, а другие – талантливыми исполнителями. Однако, для целостного развития, каждый ученик должен получить знания в обеих из этих сфер деятельности.

Чтобы наилучшим образом научить студентов, Цзян Инь передавала знания двумя способами: групповой и индивидуальный (один на один). Основным являлся групповой метод, где разбирались основные учебные задачи, приемы и техники. Дополнительно проводились индивидуальные занятия, где при работе со студентами учитывались их физические и психологические характеристики. Таким образом, использовалось общее обучение и индивидуальное, универсальное и особенное для достижения указанных двух целей обучения.

Навыки пения и сценической игры.

Профессор Цзян Инь требовала от студентов не только скрупулезности в технологических навыках, тонкой художественной обработки произведения и точного контроля происходящего в музыкальном материале, но также понимания общечеловеческих ценностей, разностороннего знания в области художественных достижений культуры, проявления собственной индивидуальности. Этот набор знаний и умений она считала необходимым для

настоящего вокалиста. Цзян Инь говорила, что, прежде всего, необходима прочная и глубокая художественная база, которая является основным условием для занятий вокалом. В процессе обучения Цзян Инь очень деликатно и тщательно обращалась с произведениями искусства. Она хотела, чтобы студенты не только понимали исполняемую песню, ее содержание и знали текст, но также задумывались о каждом звуке, ритмической структуре и научились «разговаривать с музыкой».

Цзян Инь была очень строга и даже сурова со студентами, требовала идеально точного результата, можно назвать ее перфекционистом. В практике преподавания вокальной музыки профессор Цзян Инь не только говорит о навыках извлечения звука и особенностях произношения, но также и о стиле и характеристиках произведений, о содержании и художественной составляющей текстов. Она просит студентов слушать больше музыки, читать больше литературных произведений, посещать выставки книг и картин и т.п., чтобы они постоянно совершенствовали свои знания в гуманитарной сфере.

Для того, чтобы дать ученикам более глубокое понимание в области вокальных техник, музыки и литературы, Цзян Инь применяла особый метод. Она требовала от учеников писать заметки, а также регулярно их пересматривать и исправлять. В случае выявления оригинальных идей и мнений, она просила учеников продолжать углубляться. Если же она видела неясные или неправильные идеи, она своевременно давала аналитический ответ и просила учеников вносить исправления. Такой интерактивный и исследовательский метод обучения крайне редко встречается в сфере вокальной музыки Китая, и, возможно, это одна из причин того, почему Цзян Инь стала выдающимся педагогом.

Профессор Цзян Инь часто говорила, что музыку можно понять только душой, а ушами можно лишь услышать звук. Это истина, которую часто не могут понять даже те, кто всю жизнь пел и преподавал вокальную музыку. Настоящий педагог вокально-музыкального образования формирует не только голос, но и личность студентов. Суммируя идеи и достижения профессора

Цзян Инь, можно сделать вывод об её правильном художественном мировоззрении и научной методологии. Изучение того, как Цзян Инь понимает вокальное искусство, и в особенности её методы преподавания, имеет важное практическое значение для выдвигаемого нами контекстно-культурологического подхода в учебном процессе вокального класса.

Материал данной части параграфа взят за основу статьи «Чжоу Сяоянь: Особенности преподавания вокала» [97].

Другая выдающаяся китайская певица, Чжоу Сяоянь (1917-2016), которую называли «китайским соловьём», родилась в Шанхае. В 1935 она поступила на вокальный факультет Шанхайской консерватории, в 1938 была принята в Высшую школу музыки Парижа, а в 1939 перевелась в Русскую консерваторию им. С. Рахманинова в Париже, в класс профессора Бернарди. В мае 1947 года Чжоу Сяоянь пела на первом Международном фестивале искусств «Пражская весна» и получила своё первое исполнительское признание. В 1948 году Чжоу Сяоянь вернулась в Шанхай, и стала преподавателем вокала в Шанхайской консерватории, где в 1949 году была назначена первым деканом вокального факультета. В феврале 1950 года Чжоу Сяоянь была избрана заместителем председателя Шанхайской ассоциации музыкантов, в 1979 году стала проректором Шанхайской консерватории, а в 1985 она избрана заместителем председателя Китайской ассоциации музыкантов.

В 1988 году, чтобы возродить китайскую оперу, Чжоу Сяоянь, которой к тому моменту уже исполнился 71 год, создала «Центр стажировки молодых оперных певцов Чжоу Сяоянь». Также она провела 11 международных мастер-классов по опере (включая европейские оперы, например, «Травиату» Верди, «Свадьбу Фигаро» Моцарта и др., так и китайские оперы, как «Пустыня» Цзинь Сяна, «Гроза» Мо Фана), завоевала высокую репутацию в стране и за рубежом, воспитала большое количество выдающихся оперных талантов. Ввиду выдающегося вклада профессора Чжоу Сяоянь в образование в области

вокальной музыки в Китае правительство наградило ее множеством наград и почетных званий.

Педагогические идеи Чжоу Сяоянь

Комплексный диалектический подход к преподаванию вокала.

Чжоу Сяоянь использовала в методике обучения строгие научные методы и предъявляла высокие художественные требования к студентам. Многие ее ученики завоевывали награды на отечественных и зарубежных конкурсах (тенор Чжан Цзяньи, баритон Ляо Чаньён, сопрано Ли Сюин и др. [129, с. 29]). Роланд Фостер в 1935 году писал: «Чтобы красиво петь, необходимо, чтобы разум и тело были в очень позитивном состоянии, а ум и голос были гибкими» [Цит. по 97]. «Ум» в данном случае означает пение с пониманием, и именно такого подхода придерживалась Чжоу Сяоянь. Она разработала целостный диалектический подход, в котором обучение рассматривается как целостный процесс, состоящий из различных аспектов, которые не изолированы друг от друга, а могут пересекаться или даже накладываться, при этом целостный подход является главным, объединяющим моментом обучения. Без управления целостной идеи, разрозненные аспекты обучения могут принести только проблемы и не дадут результата.

Сама Чжоу Сяоянь столкнулась с двумя трудноразрешимыми препятствиями в процессе изучения вокала. В 1939 году благодаря обучению у Бернарди она решила эти проблемы. Используя этот опыт, Чжоу Сяоянь провела общий анализ и написала статью «Мое исследование» по возвращении в Китай, где она рассказала о своих взглядах на изучение вокала. Помимо взглядов на техническую подготовку вокалистов, Чжоу Сяоянь также подняла вопрос понимания «художественной красоты» и «внутренней красоты» студентами: «Вокальная музыка, как мы знаем, является искусством, тесно связывающим музыку и литературу, поэтому учащийся, чтобы стать «совершенным» певцом, должен изо всех сил стараться развивать свое собственное понимание литературы и развивать свою внутреннюю красоту. Чжоу Сяоянь постоянно преодолевала собственные проблемы в обучении

вокалу и решала трудности, связанные с преподаванием вокала. У нее было понимание общей концепции преподавания, и она обращала внимание на методику и идеологию обучения.

Принципы преподавания Чжоу Сяоянь

1. Простой и понятный язык обучения.

Обучение вокальной музыке отличается от инструментального обучения. Наш голосовой аппарат находится внутри тела, поэтому преподавателям часто сложно объяснять особенности владения голосом. Каждый ученик имеет разные способности к пониманию, а у преподавателей разный уровень владения речью, что может вызвать недопонимание. Именно поэтому владение речью является ключевым для успеха обучения.

Профессор Чжоу Сяоянь редко использовала слишком сложные профессиональные теоретические термины в классе. На её уроках теория превращалась в краткую, ясную, метафорическую речь. Визуализация технических моментов помогала учащимся быстрее понять объяснение и сразу же улучшить свою технику пения. Вот некоторые из метафор профессора Чжоу: «атака должна быть как балерина, начинающая движение, которая еще держит ноги на земле, но слегка приподнимает тело»; «основное состояние вокалиста – поза натянутого лука: одна рука направлена вперед, а другая – назад»; «во время пения звук не должен давить на голосовые связки, он должен быть на голосовых связках, как будто по мячу хлопнули, и он подпрыгнул после удара»; «петь нужно дыханием, а не мускулами» [168].

Говоря об основных принципах пения, Чжоу Сяоянь иногда передавала свою реакцию ученикам посредством языка тела и выражения лица во время их выступления. Она считала, что если использовать в процессе слишком много теоретических формулировок, некоторые ученики могут перенапрячься, что повлияет на голосовые связки. Наоборот, она показывала пример расслабления тела: всегда растягивалась и зевала на уроках. В результате, ученики могли быстрее найти правильный способ пения в естественном состоянии, а не сосредотачивались лишь на определенной

вокальной партии, что приводило лишь к отсутствию гармоничности в музыке.

2. Сочетание техники пения и искусства.

«Цель обучения – тренировать базовое состояние вокализации, при исполнении произведения не нужно думать о звуке, нужно уделять больше внимания стилю и настроению произведения» [168] – говорила Чжоу Сяоянь. Основываясь на этой идее, она использовала способы выражения настроения, стиля и характера работы. Она всегда подчёркивала: «Певец подобен художнику: разные предметы нужно раскрашивать в разные цвета: светлее или ярче. Музыка такая же» [127, с. 29].

Хорошая вокальная техника без выражения музыкального содержания убивает истинное очарование музыки. Однажды во время урока ученик слишком сильно обращал внимание на «дыхание», взял дыхание очень глубоко, и петь ему было очень трудно, а голос стал жестким и грубым. Профессор Чжоу посоветовала ему забыть о технике и петь лишь эмоциями [127, с. 15]. Целью Чжоу было обогатить выразительность совершенной техникой, а не наоборот.

3. Единство строгости и гибкости в обучении.

В течение жизни Чжоу Сяоянь создала собственную уникальную систему обучения вокалу. Эта система достаточно строга, но допускает и гибкость: индивидуальный подход, помощь студентам в соответствии с ситуацией и руководство идеей постепенного развития. На мастер-классе Чжоу Сяоянь отвечала на вопрос о «положении» голоса так: «Если ваш голос слишком далеко "сзади", пойте вперед, если ваш голос слишком далеко "вперед", то пойте в обратном направлении» [127]. Профессор Чжоу объяснила важный принцип обучения вокальной музыке в одном предложении, которое соответствует индивидуальному подходу.

У каждого студента уникальные состояния голосовых связок, тембр и структура полости, а также разное семейное и социальное происхождение, индивидуальные музыкальные основы и культурный уровень, стиль

мышления и способность к пониманию пения. Поэтому педагогический подход профессора Чжоу был очень гибкий и открытый, она не придерживалась только одного определенного метода. Она давала больше теоретических оснований более вдумчивым ученикам; использовала взгляд, жесты и положение тела для эмоциональных учеников; поощряла более уязвимых студентов, но критиковала тех, кто мог это выдержать.

Чжоу Сяоянь также использовала метод обучения обратному мышлению, то есть делать не так, как хочется, а наоборот, что помогает расслабить жесткий голосовой аппарат. Например, некоторые студенты искусственно контролируют низкое горловое пение, и подавляют звук, ошибочно думая, что это так называемая гортань. Образующийся таким образом звук тяжелый. В данном случае профессор Чжоу просила учеников «приподнять горло и петь». Это освобождает нисходящее давление и сохраняет гортань растянутой естественным образом. На самом деле гортань фактически не поднимается, но улучшается качество звука и расширяется диапазон.

4. Благоприятная учебная атмосфера.

Атмосфера в классе профессора Чжоу всегда была очень приятной. Она никогда не теряла самообладания, всегда поддерживала теплую и непринужденную атмосферу обучения. Однажды она сказала: «Во время обучения учитель должен знать, о чем думает ученик, иначе он позволит ученику быть обеспокоенным своими мыслями. Трудно передавать знания, когда люди думают не об одном и том же» [168]. На уроках она всегда задавала вопросы: «Вам комфортно петь так? Вам сложно? Вы довольны таким тембром? О чем вы задумываетесь, когда говорите таким голосом?» и т.д. Поддержание правильной атмосферы, по её мнению, обеспечивает своевременное общение преподавателя и ученика, чтобы обе стороны могли понимать друг друга, и ученики были в хорошем психологическом состоянии. В результате обучение становится более эффективным.

Профессор Чжоу Сяоянь всегда оставалась профессионалом, патриотом страны, учитывающим лучшие мировые достижения, обладала чувством ответственности, что привело к выдающимся достижениям ее и ее учеников. В результате она создала собственную методику преподавания и стала важным символом развития современного китайского вокального образования.

Сегодня, в начале XXI века, в китайском вокальном образовании происходит не только естественная «смена поколений», но и существенная модернизация подходов к учебному процессу вокального класса. Вместе с тем, творческая деятельность выдающихся мастеров вокального искусства, рассмотренная выше, стала своеобразной «точкой отсчёта» процесса становления и интеграции национально вокальной педагогической Школы в мировое культурное пространство. Заложенные ими основополагающие принципы вокального обучения китайских молодых талантов не потеряли своей актуальности до настоящего времени.

Это и такие, сугубо технологические навыки, связанные с базовыми методами обучения – резонансная теория пения, дыхательные техники, интонация, метроритм, произношение, стилевые и жанровые факторы исполнения вокальных произведений, которые выступают основой в выдвигаемом нами контекстно-культурологическом подходе и индивидуально варьируются для каждого студента.

И более общие дидактические принципы, такие как повышение субъектности обучающихся в учебном процессе, создание благоприятной психологической атмосферы, оптимальное сочетание теории с практикой, внимание к художественной функции слова, важность развития всесторонних качеств студентов, пошаговые принципы обучения, взаимодействие в этом процессе эстетической составляющей и разносторонних общечеловеческих знаний – как методологическая основа контекстно-культурологического подхода обучения в вокальном классе китайских вузов.

В целом, рассмотренные идеи позволяют определить стратегический вектор модернизации современного вокального образования КНР в

направлении гуманистической модели к преподаванию вокала, обращения в учебном процессе к достижениям мировой культуры, общечеловеческим ценностям, формирования у обучающихся разносторонних знаний в области художественных достижений мировой культуры, проявления собственной индивидуальности. А также принципов гармоничности, комплексности и диалектики в преподавании вокала, сочетания музыкального таланта и личностных качеств у студентов, внимания к стилю и художественному содержанию произведения.

2.3. Основные содержательные характеристики контекстно-культурологического подхода в вокальном обучении вузовского уровня в Китае

Как уже отмечалось, наряду с фортепианным, вокальное обучение в современном Китае значительно востребовано. Широко разветвленная «сеть» детских учебных заведений включает в себя музыкальные и общеобразовательные школы, частные вокальные студии различного профессионального уровня и статуса. Эти многочисленные учреждения нуждаются в качественных педагогических кадрах. Поэтому повышение уровня профессиональной вузовской подготовки – одна из актуальнейших задач современного вокального образования КНР. Данная задача выдвигает необходимость модернизации этого сегмента музыкального обучения, актуализации новых подходов к учебному процессу вокального класса, на что уже указывалось в параграфах 1.1. и 2.1. Рассмотрим ключевые индикации современного состояния вокального обучения в стране, его уязвимые места и возможные механизмы совершенствования.

Материал данной части параграфа взят за основу статьи «Проблемы и стратегии реформ вокального музыкального образования в китайских колледжах и университетах среднего и высшего образования» [93].

В настоящее время в Китае насчитывается 2956 колледжей и университетов, в том числе 420 университетов с музыкальными специальностями, в дополнение к одиннадцати профессиональным музыкальным школам и восьми художественным университетам существует 401 непрофессиональный общеобразовательный университет с музыкальными факультетами. Тем не менее, на основании этих данных сложно сказать, сколько именно студентов в Китае обучается вокальному мастерству. По причине того, что количество студентов чрезвычайно велико, отсутствуют точные данные. Согласно неполной статистике, по состоянию на 2018 год число студентов-вокалистов (музыкально-педагогических и исполнительских профилей) в Китае превысило 30 миллионов.

Несмотря на гигантский объём образовательных ресурсов, качество обучения вокала в стране, однако, ещё значительно отстаёт от мировых стандартов, в том числе от России. При поступлении в учебное заведение на вокальную программу в Китае абитуриенты обязаны сдавать вступительный экзамен. Неспециализированные вузы, которые предлагают музыкальное образование, требуют сдачи экзамена по искусству, для которого установлен минимальный проходной балл. Абитуриентов принимают в соответствии с их результатами. В консерваториях и других профильных учебных заведениях требуется прохождение предварительного теста для допуска к экзамену. Данные тесты проводят как на базе вузов, так и на специальных площадках в разных провинциях Китая. Те, кто желает изучать вокал в музыкально-педагогическом вузе, обычно начинают обучение за 1-3 года до поступления в старших общеобразовательных школах или учреждениях дополнительного образования.

В колледжах и университетах существует два варианта работы со студентами вокального отделения: индивидуальные и групповые занятия. В

консерваториях со студентами занимаются индивидуально, в то время как на музыкальных факультетах педагогических университетов сочетают индивидуальные и мелкогрупповые занятия. При этом групповая работа превалирует. Режим мелкогрупповых занятий подразумевает занятие для 4-5 человек, с одним уроком в неделю по 45 минут. Таким образом, студенты получают 18 уроков в семестр. Курс вокала на первой ступени высшего образования (бакалавриат) длится 3-4 года (длительность зависит от продолжительности стажировки и времени, необходимого для написания выпускной квалификационной работы, что зависит от вуза).

В качестве практики, студенты имеют возможность выступать на сцене в следующих случаях:

1. Обязательный вокальный экзамен каждый семестр (некоторые вузы проводят в формате открытого концерта);
2. Ежегодный новогодний концерт каждого класса;
3. Конкурсные выступления между студентами вуза;
4. Конкурсные выступления на городских, национальных и международных конкурсах;
5. Выпускной концерт.

Дидактика обучения вокалу в Китае основана на трех этапах. Основная задача первого этапа заключается в правильной постановке певческого аппарата и освоении метода естественного звучания. От обучающихся требуется добиться следующего результата: ясно и четко произносить все звуки, что слова были слышны и понятны, точно владеть интонацией и ритмом, и в целом отражать замысел композитора, зафиксированный в нотном тексте. Основной задачей второго этапа является унификация и расширение звукового диапазона. Кроме того, студент должен быть способен выразить все эмоции, заложенные композитором в произведение. Задача третьего этапа — расширение звукового диапазона, тренировка в этом направлении. Во время этого этапа студент должен научиться петь в различных стилях, уметь петь,

точно взаимодействуя с аккомпанементом, уделять больше внимания исполнительству, чем теории.

Ключевая проблема, присущая современному вокальному образованию Китая, заключается в том, что уровень студентов, окончивших разные университеты, значительно отличается, и общее качество обучения на данный момент снижается. Поскольку уровень студентов, поступающих в учебные заведения, значительно отличается, университеты вынуждены упрощать приемные требования, что приводит к снижению общего уровня зачисленных студентов. Так, Хан Десен констатирует: «Благодаря поддержке вокального искусства правительством Китая часть колледжей и университетов увеличили набор студентов, изучающих пение, что в некоторых случаях привело к зачислению абитуриентов с плохими данными» [142, с.45].

Для плодотворных занятий вокалом необходимо знание и понимание основ пения и истории искусства. Некоторые студенты обладают низкими музыкально-теоретическими знаниями, что значительно усложняет процесс обучения в вокальном классе. Индустрия развлечений оказывает глубокое влияние на современных студентов: большинство студентов сегодня предпочитают слушать и исполнять популярные песни, а не классические оперные произведения, что снижает интерес к академическому искусству. В результате высшие музыкальные учебные заведения вынуждены были снизить планку для приема, чтобы не потерять заинтересованность абитуриентов. Это закономерно приводит к снижению уровня подготовки студентов, которые стали менее мотивированы к обучению. Стараясь улучшить ситуацию, колледжи и университеты стремятся контролировать ситуацию, но до сих пор недостающий уровень студентов является препятствием для повышения уровня преподавания в китайских вузах.

Кроме того, процесс преподавания вокала напрямую зависит от уровня квалификации преподавательского состава. Искусство пения передается в первую очередь из «уст в уста», личный опыт преподавателя во многом формирует исполнительские навыки студента. В определенном смысле, даже

учебные теоретические материалы не имеют такого значения как метод педагогического показа технологии пения. В Китае в большинстве неспециализированных вузов (особенно провинциальных) уровень преподавания очень слабый, что еще ухудшается непомерной нагрузкой на преподавателей. В таких учебных заведениях количество преподавателей не может удовлетворить все растущее с каждым годом количество студентов. Это приводит к профессиональному выгоранию преподавателей из-за непомерной нагрузки и ухудшению качества выпускников.

Учебные заведения не всегда могут привлечь достаточно абитуриентов с высоким уровнем подготовки, так как их не может заинтересовать преподавательский состав, сформированный в вузе, и это образует замкнутый круг. В некоторых колледжах и университетах многие преподаватели вокала никогда не получали какое-либо дальнейшее образование или дополнительную профессиональную подготовку с момента окончания вуза. Отсталость и ограниченность профессиональных знаний преподавателей непосредственно сказываются на развитии преподавания вокала.

Эти тенденции существенно препятствуют введению достаточных часов индивидуального вокала в китайских вузах и приводят к вынужденному введению мелкогрупповых программ обучения. Индивидуальная модель неизбежно увеличит часы занятий преподавателя и количество поставленным перед ним задач. В результате, уроки вокала в большинстве университетов проводятся в групповом формате «один к трем» или «один к четырем». Преимущество такого обучения заключается в том, что применяются стандартизированные методы и способы преподавания, что означает, что все студенты получают одинаковую необходимую информацию. Дополнительно разрабатываются новые методики и подходы, применимые к сложившейся ситуации, что, несомненно, важно.

Крупнейшим недостатком данного формата обучения является сокращение количества времени на одного студента. Преподаватели решают этот вопрос по-разному. Кто-то просит студентов петь всем вместе,

одновременно, что, однако, приводит к тому, что преподаватель не всегда может услышать индивидуальные ошибки студента. Другие преподаватели прослушивают студентов по очереди, что, однако, сокращает количество времени необходимое каждому студенту.

Необходимо также учитывать, что вокальное искусство — одна из областей, где чрезвычайно важна практическая составляющая. При совершенствовании вокальных навыков у студентов должно быть достаточно времени для практики. «В Китае в настоящее время в вокальных классах в должной мере не задействовано обучение практическим навыкам, не хватает возможностей концертно-исполнительской практики, у студентов мало возможностей участвовать в различных внеучебных мероприятиях» [165, с. 55] – утверждает Чжан Юнкай.

Единственной опцией выступления на публике для большинства студентов музыкального факультета педагогических университетов каждый семестр является вокальный экзамен. Однако, без достаточного опыта сценического мастерства, студенты менее готовы к показам на публике психологически и их навык выступления не отработан, что значительно ограничивает развитие художественного таланта.

Кроме того, важно заметить, что из-за нехватки финансовых средств и кадров, в большинстве неспециализированных учебных заведений на кафедрах вокала нет профессиональных концертмейстеров, и эту роль вынуждены брать на себя преподаватели, что также вызывает проблемы в преподавании. Исследователь Ван Яцзюнь констатирует: «Аккомпанемент важен не только для сопровождения пения, но и для постановки голоса. В Китае преподаватели вокала часто становятся и концертмейстерами» [117, с. 47].

Большинство вариантов фортепианного сопровождения, которые учителя вокала играют в классе, очень «свободны» в отношении ритма и темпа, так как они не всегда способны точно и верно воспроизвести инструментальную часть произведения. Студенты привыкают к такому

«любительскому» аккомпанементу, что приводит к тому, что их темп и ритм пения становится нестабильным. Исполняя фортепианную партию, преподаватель вокала часто играет мелодию всей песни и поет её вместе со студентами, что ограничивает улучшение навыков пения обучающихся, которые привыкают следовать за мелодической линией, исполняемой на инструменте. В итоге, они могут петь интонационно неточно, когда их пение сопровождается художественный, а не мелодический аккомпанемент.

Говоря об инновациях в сфере преподавания вокала, Тан Сюэжэн пишет: «Университеты должны также организовывать больше вокальных мероприятий для обмена опытом с другими вузами, например, конкурсы по теории музыки, различные вокальные смотры, конкурсы песни и т.п. Посредством взаимных обменов, они смогут распознавать свои собственные недостатки и учиться новому. Увидев преимущества других, они смогут использовать их в качестве мотивации для улучшения собственного вокального обучения» [139, с. 33]. Одновременно, введение дополнительных внеклассных мероприятий усилит конкуренцию между студентами, что будет способствовать формированию мотивации их обучения.

Создание благоприятных условий для развития студентов требует от преподавателей не просто применения различных методов обучения, но их контекстуальной корректировки, учитывающей конкретные обстоятельства учебного процесса. Помимо этого, обязательным является включение нового музыкального материала, появляющегося сегодня, и требующего особых техник исполнения. Преподаватели должны стимулировать интерес обучающихся к изучению различных жанров вокальной музыки.

Для повышения уровня профессиональной вокальной подготовки в университетах, прежде всего, необходимо активно работать над улучшением преподавательского состава, поощрять профессионалов теории вокала с высшим образованием, а также специалистов-практиков с богатым опытом и высоким уровнем исполнительских навыков.

В этом направлении администрация учебных заведений должна предоставлять преподавателям регулярные возможности для повышения своей квалификации. Помимо дополнительных курсов на местах, преподаватели должны иметь возможность стажироваться в лучших музыкальных учреждениях страны и проходить стажировки за рубежом.

Необходимо стимулировать преподавательский состав регулярно участвовать в различных курсах, ездить в другие вузы на практику, чтобы избежать стагнации мышления, посещать различные конференции и другие вокальные мероприятия для обмена опытом со своими коллегами, постоянно искать новые знания, чтобы генерировать современное музыкальное мышление. Таким образом преподаватели смогут улучшить свою карьеру, но им должны быть предложены разного рода преференции. Активное изучение появляющихся научных исследований, участие в музыкальных лекциях и семинарах дают разумную оптимизацию образовательной деятельности. Формируется постоянно обновляемая и унифицированная педагогическая система, способствующая инновационному развитию вокального класса.

В соответствии с особенностями групповых уроков, преподаватели должны организовать централизованное объяснение всем студентам сразу или давать отдельные указания каждому студенту индивидуально. Это требует от учителей четкого понимания проблем, с которыми сталкиваются их воспитанники, и проведения обучения целенаправленно, контекстуально, спланировано и пошагово. Не только для устранения их неправильных певческих приёмов, но и для улучшения личностных характеристик студентов, их общекультурного развития.

В этом плане для всестороннего развития студентов важно определить оптимальное сочетание теории и практики учебного процесса. Изучение вокала требует обязательного понимания человеческих чувств и их выражения в определенных художественных формах. Вокальное искусство включает в себя публичные выступления, предъявляет строгие требования к певческому мастерству, сценическому профессионализму и владению художественными

средствами. Учителя должны не только обращать внимание на вокальные данные в процессе обучения, но и осознанно развивать художественное восприятие учащихся. В учебном процессе развитие художественного восприятия происходит в рамках практических занятий на основе укрепления теоретических знаний, таких как регулярное участие в различных видах деятельности, как концерты, фестивали, смотры и т.п.

В процессе наблюдения за студентами в таких ситуациях, преподаватель может не только научить своих воспитанников использовать в практической деятельности теоретические знания и навыки, усвоенные в классе, но также сможет оценивать успеваемость учащихся и их способность адаптироваться к изменениям в практической деятельности. Преподаватели должны уметь поощрять студентов и развивать в них уверенность в себе. Если они сталкиваются с неудачами, педагоги должны активно помогать им находить ошибки и исправлять их как можно скорее, в процессе постоянного повышения уровня их всестороннего развития.

Материал данной части параграфа взят за основу статьи «Методы обучения как основа общей китайской методики обучения вокалу» [91].

Очевидно, что профессиональное владение методикой обучения вокалу и ее применение влияют не только на то, можно ли успешно выполнить задачу обучения конкретного студента, но и на качество системы преподавания в целом. Правильные методы обучения могут эффективно мобилизовать энтузиазм учащихся и в результате помочь не только повысить уровень пения и теоретические знания студентов, но и развивать их эстетические и творческие способности. Кроме того, соответствующие методы могут способствовать реформе преподавания и улучшить учебные результаты. Напротив, если методы обучения не используются должным образом, несмотря на значительные прилагаемые усилия в процессе обучения, результаты обучения могут быть неудовлетворительными, и студенты потеряют интерес к обучению. Таким образом, продуманная методика

обучения вокалу является ключом к успешному получению квалификации певца.

Несмотря на то, что методика обучения чрезвычайно важна, при обучении вокалу необходимо учитывать тот факт, что процесс обучения очень индивидуален. Состояние голоса, образ мышления, культурный уровень и жизненная среда каждого студента влияют на формирование певческого состояния и вызывают различные проблемы в его или ее певческой практике. Следовательно, методика обучения вокалу должна учитывать эти индивидуальные особенности. В Китае обучение пению сейчас очень популярно, следовательно, стоит вопрос создания качественной методики, так как на данный момент в Китае не существует единой системы обучения.

Следует признать, что на практике многие преподаватели-вокалисты предпочитают опираться на собственный опыт, не изучают альтернативные или дополняющие методики пения и не опираются на какие-либо системы. Особенно эта проблема заметна в Китае, где растет количество и студентов-певцов, и преподавателей пения, однако качество их работы не слишком высокое. Исследуя работы, посвященные методике пения на китайском языке, мы не нашли предложений единой и законченной методики пения, однако проанализировали работы, которые предполагают различные методы и подходы. Обучение вокалу занимает важное место в основных программах китайских высших музыкальных учреждений. Для эффективного обучения необходима методика обучения пению, которая представляет собой набор теоретических систем, постепенно накапливающихся и влияющих на практику преподавания. Методика преподавания вокала в Китае включает в себя обучение базовым навыкам, моделирование обучения вокалу и другие неструктурированные методы обучения. В процессе формирования и использования методики обучения вокалу на практике музыкальные способности и уровень пения студентов улучшаются. Однако до сих пор в профессиональном сообществе методика преподавания вокала вызывает большое количество вопросов и разногласий среди. Различные методы

преподавания приводят к тому, что студенты сталкиваются с разнообразными проблемами в процессе обучения.

В научно-методической литературе, чаще всего, классифицируется шесть наиболее эффективных методов преподавания вокала: **метод объяснения, метод демонстрации, коммуникативный метод, ситуационный метод, рефлексивный метод наблюдения и прослушивания, а также метод практики.**

Что такое методика обучения вокалу? В книге «Вокальное образование» дается такое определение: «Методика обучения вокальной музыке представляет собой набор теоретических систем, которые медленно накапливаются и постепенно становятся основой практического обучения вокалу. Методика должна иметь законченную и строгую структуру, что и является ее основной особенностью. В то же время в процессе обучения дополнительно могут использоваться некоторые особые способы обучения и практические методы. В процессе формирования и внедрения различных методов результаты обучения и вокальный уровень певцов будут постепенно улучшаться» [175, с. 282].

Кратко рассмотрим указанные методы, позволяющие научить начинающих музыкантов базовым навыкам пения и при этом использовать индивидуальный подход к каждому студенту. Данные методы могут быть актуальными для вузовских преподавателей, желающих добиться стабильного результата у своих учеников, следовать определенной системе. В значительной степени мы опираемся в своём анализе на опубликованные статьи последних лет, посвященные теории и методике преподавания пения и размещенные на самой авторитетной академической онлайн-платформе Китая China Now Net.

Кроме того, мы исходили и из собственного педагогического опыта с китайскими студентами, показавшего, какие основные проблемы испытывают в вокальной практике обучающиеся и какие методы показывают наилучший результат.

Для формирования общей картины методов вокального обучения мы рассмотрим эти шесть методов, взаимодополняющих друг друга для получения наиболее эффективного результата, предлагаемые в основном китайскими преподавателями, и наиболее часто используемые и упоминающиеся в китайской вокально-методической литературе.

1. Метод объяснения.

Объяснение, включающее в себя анализ произведения, — основа обучения будущих преподавателей вокала. Объяснение — это в первую очередь описательный метод. Преподавателям необходимо использовать точный и простой для понимания язык для описания вокальных явлений или образов. Среди основных тем, которые учителям нужно уметь объяснять, должны быть следующие: яркое и интересное описание содержания и значения песен, романсов или отрывков из оперы; объяснение некоторых сложных техник, концепций и неоднозначных моментов в методах и теории пения, правильный и точный технический анализ произведения.

Например, среди конкретных тем могут быть вопросы правильного дыхания при пении, того, как открыть глотку и т. д. Для студентов важно, чтобы каждый вопрос был раскрыт и пояснен для полного его понимания, так как иначе они, как преподаватели, не смогут точно передавать информацию следующим поколениям. Следует отметить, что при использовании этого метода преподаватели должны уделять больше внимания чувствам и реакциям обучающихся. Профессор Чжоу Сяоянь в этой связи подчёркивает: «Преподаватели вокальной музыки должны в первую очередь ориентироваться на студентов при объяснении задач и навыков пения. Настоящий характер учителя — объяснять сразу, если студент использует неправильную технику пения, и четко пояснять задачи на ранней стадии обучения так, чтобы студенты полностью понимали задачу как „ясный“ стандарт» [127, с. 4].

2. Метод демонстрации.

Это распространенный метод обучения, чтобы более четко дать студентам ощутить и различить правильное и неправильное звукоизвлечение на зрительном и слуховом примере. При обучении вокалу преподавателю необходимо лично представить интерпретацию, а затем попросить студентов повторить за ним, при этом студенты должны изучить и оценить методы пения преподавателя и адаптировать их под свои вокальные способности. Однако следует отметить, что в процессе обучения преподаватели не должны позволять учащимся слепо имитировать собственные голоса, следуя продемонстрированному материалу, так как это не метод подражания. Профессор Шэнь Сян в этой связи пояснял: «Как квалифицированный преподаватель вокала, вы не можете просто продемонстрировать студентам материал и позволить им имитировать вас. Вы должны объяснять студентам суть простым и понятным способом. В противном случае имитация будет случайной, и будет непонятно, почему студенту следует делать именно так. Когда студент уйдет от вас, никто не сможет показать ему правильный пример, и он легко впадет в недоразумение и испортит свой голос» [126, с.53].

Таким образом, наилучший метод обучения заключается в том, что, когда учитель слышит, что метод вокализации ученика неверный, он должен сначала указать, в чем студент был неправ, в чем причина этого и какой метод следует использовать для исправления ошибки, а затем продемонстрировать правильный вариант исполнения.

3. Коммуникативный метод.

Общение между преподавателями и его воспитанниками всегда является важной частью обучения. Коммуникация не только помогает понять, на каком этапе освоения материала сейчас находится студент, побуждать его серьезно усваивать новые и закреплять старые знания, но и укрепляет их красноречие и способность общаться с другими, так как преподаватель будет примером. Сравнение предназначено для того, чтобы молодые вокалисты лучше понимали свой уровень пения и знали, что они делают и как. Преподаватель

может позволить студентам спеть неправильно, но обязательно должен разбирать с ними ситуацию, понимать и усваивать разницу.

Профессор Цзян Инь пишет: «Преподаватели вокала должны не только исправлять ошибки, когда студенты поют неправильно. Они также должны спрашивать у них, каким образом они поют правильно, чтобы была возможность сравнивать верный и неверный способы пения для получения представление о том, что такое правильный способ пения, но и запомнили это» [145, с.15]. Кроме того, обсуждение позволяет сравнивать и оценивать, как разные исполнители поют один и тот же репертуар, что может улучшить понимание собственных вокальных и эстетических способностей студентов и повысить их уровень пения.

4. Ситуационный метод.

Известный вокальный педагог Сяолун Лю так объясняет один из методов пения: «Метод, часто используемый при обучении вокалу, — объяснение принципов пения через естественные явления, существующие в нашей жизни» [130, с. 114]. Преподаватели обычно объясняют студентам «невидимые» звуки с помощью вербальной интерпретации и объяснения. Студенты же в основном полагаются на понимание и память, чтобы различать и принимать такой метод объяснения «невидимого». При этом пение — это не математическая формула, невозможно получить один единственный правильный ответ. Именно поэтому нежелательно учить пению только на основе рассуждений и чистой теории. Поют различные люди, и поэтому характеристики голоса, состояние голосового аппарата, восприятие и понимание звука у всех разные, и, кроме того, они постоянно меняются. Таким образом, при использовании ситуационного метода можно найти соответствующие тысячи примеров из природы и жизни, чтобы создать метафору, которая поможет студентам лучше понять и изучить процесс пения и музыкальный материал.

Профессор Шэнь Сян любил использовать различные метафоры в процессе обучения, например такие: «Вдох должен быть полностью

расслабленным, как будто вы нюхаете цветы»; «Резонансная полость подобна раковине, и мы должны позволить звуку проникнуть в раковину» [152, с.9], и другие. Когда преподаватель делает абстрактные и сложные вокальные техники яркими, начинающим музыкантам гораздо легче использовать технику, найти правильное чувство.

Кроме того, ситуационный метод использует естественную жизненную ситуацию, чтобы помочь студентам не только выяснить особенности возникновения звука при пении, но и также испытать и освоить конкретные эмоциональные изменения в процессе пения, помогая им углубиться в художественное содержание и точно уловить текст произведения. Это значительно помогает усилить эмоциональный эффект пения.

5. Рефлексивный метод наблюдения и прослушивания.

Наблюдение за тем, что происходит в сфере вокальной музыки, постоянное прослушивание вокальных произведений и оценка исполнения очень важны для качественного обучения преподавателя пения. Обучение не может быть изолированным от происходящего в мире вокала, закрытым и самостоятельным. Студенту, конечно, необходимо проявлять настойчивость и усердно работать, но также важно постоянно расширять горизонты, чтобы получать качественный рост в процессе обучения. Метод рефлексивного наблюдения подразумевает прослушивание выступлений других вокалистов, участников конкурсов, различных репетиций и мастер-классов от профессиональных преподавателей.

Наиболее продуктивным можно считать прослушивание и анализ мастер-классов известных профессоров вокала. Перенимая их богатый опыт и различные практические методы, студенты и даже сами преподаватели могут получить новую информацию и улучшить свое пение и преподавание после участия в мастер-классах.

Исследуя аналитический компонент данного метода, Хуан Сяо пишет: «Следует отметить, что перед организацией прослушивания материала и его оценки необходимо, чтобы студент точно понимал содержание и формат

занятия, будь то вокальная подготовка или репертуарная практика. Студент должен знать ответы на вопрос «Что петь?» и «Как это надо делать?». Студентам необходимо подготовиться заранее, если они только учатся или уже преподают самостоятельно, и ответить на вопрос, что им необходимо делать в процесс прослушивания. После прослушивания нужно обсудить полученные выводы или существующие недостатки» [145, с.21]. Этот метод обучения может также осуществляться с помощью существующих онлайн-видеозаписей или DVD- и CD-дисков. В настоящее время многие известные профессора вокала в Китае и за рубежом публикуют курсы обучающих видео, которые можно использовать в качестве учебных материалов для наблюдения.

6. Метод практики.

Исполнительская практика — неотъемлемая часть обучения пению. Ее цель и значение — обобщение теоретического и технологического опыта, полученного в ходе обучения и совершенствования. Как пишет Лю Вэньчан, в Китае в музыкальных колледжах и педагогических университетах на данный момент практические занятия для студентов начинаются на третьем и четвертом курсах бакалавриата [129, с.19]. Студентов для этого вовлекают в организацию учебных концертов в классе, представлений, прослушиваний материала. Также студенты старших курсов могут участвовать в некоторых просветительских и общественных мероприятиях. Важно также поощрять посещения репетиций различных вокальных концертов, в том числе и внеклассных. Например, участие в разного рода фестивалях и конкурсах, других студенческих проектах. Такая практика позволяет студентам быстрее адаптироваться к будущей работе и использовать свои таланты максимально продуктивно.

Вокальная педагогика — это комплексная теоретическая система, которая целенаправленно формируется посредством накопления, осмысления и обобщения опыта и различных явлений в процессе педагогической практики. Эта система подразумевает наличие целостного и строгого процесса, что является ее основной особенностью. В то же время педагогами используются

некоторые специальные методы обучения и системы упражнений. Со становлением и реализацией средств вокальной педагогики способности и навыки певцов постепенно повышаются. Очевидно, что правильное овладение методами обучения вокалу, а также их грамотное использование, связано не только с успешным достижением образовательных задач, но также и с качеством преподавания вокала. Хорошие методы обучения проявляют эффективность в активизации энтузиазма обучающихся, способствуют повышению уровня пения и теоретических знаний, а также играют положительную роль в формировании и развитии эстетических и творческих способностей обучающихся. Кроме того, они способствуют продвижению образовательной реформы, повышению качества образования и накоплению педагогического опыта. И наоборот, если методы обучения не применяются должным образом, даже при высоком преподавательском энтузиазме результаты обучения окажутся неудовлетворительными, а обучающиеся утратят интерес к получению знаний. Таким образом, научно обоснованные методы вокальной подготовки являются ключом к решению образовательных задач.

Анализ современной практики вокального обучения вузовского уровня в Китае выдвигает необходимость разработки инновационных подходов, основанных, прежде всего на парадигме личностно-ориентированного обучения, эффективной интеграции лучших достижений западноевропейской, российской и китайской вокальной педагогики.

Материал данной части параграфа взят за основу статьи «Основные содержательные принципы контекстно-культурологического подхода в вокальном обучении вузовского уровня в Китае» [92].

Мы предлагаем использовать педагогический потенциал контекстно-культурологического подхода в учебном процессе вокального класса как универсального инструмента, позволяющего максимально эффективно учитывать теоретические аспекты, личную исполнительскую практику, а также индивидуальные особенности студента.

Помимо необходимого комплекса технологических умений и навыков, владения диверсифицированным исполнительским репертуаром (включающим, помимо вокальной классики, также народные песни и произведения современных китайских композиторов), молодой специалист должен оперировать широчайшим спектром кросс-дисциплинарных знаний, как в сфере своего предмета, так и в областях истории музыки, театра, литературы, психологии, маркетинга и т.д. А также обладать способностью интерпретировать разнообразные явления культуры, искусства и общественной жизни, ощущать потребность в самосовершенствовании и организации научно-исследовательской деятельности. Только в этом случае китайская вокальная Школа выйдет на мировой уровень и станет равноправной и неотъемлемой частью международного музыкально-образовательного пространства.

Сформулируем основные принципы контекстно-культурологического подхода в обучении китайских вокалистов в вузах России и КНР:

1. Принцип инклюзивной поликультурности подразумевает возможность в учебном процессе равного доступа к разнообразным явлениям и феноменам культуры разных национальностей. Инклюзивные ценности выражаются в самом общем смысле – как признание разнообразия, равенства и справедливости, сотрудничества, участия, общности обучающихся. Этот принцип имеет решающее значение в выдвигаемом нами контекстно-культурологическом подходе при подготовке иностранных студентов. Он даёт понимание изучаемого музыкального произведения, прежде всего, с культурологических позиций. Например, жанры итальянской арии *bel canto*, старинного русского романса, немецкой *Lied*, блюза, неаполитанской песни, народных мелодий северного Шэньси, стиля музыки Цинь Цян и так далее, выражают не только музыкально-художественные и эмоционально-чувственные спецификации, но и значительный историко-культурологический контекст, знание и понимание которого необходимо для полноценной исполнительской интерпретации.

2. Кросс-дисциплинарный принцип направлен на повышение конкурентоспособности молодых специалистов в условиях быстро меняющегося «рынка труда» в сфере вокального искусства и образования. Диалектика XXI века требует от выпускников-вокалистов единства «общего» и «особенного» в профессиональной подготовке. То есть владения как базовыми умениями и навыками, так и совершенствования в отдельных узкоспециальных сегментах вокального искусства и образования. Например, барочная или этническая музыка, музыкальный менеджмент, музыкальная публицистика, кураторская и организаторская деятельность и т.д. Этот принцип подразумевает как расширение спектра элективных дисциплин, так и самостоятельное (или под руководством педагога) овладение соответствующими знаниями.

3. Принцип творческой самореализации связан с отказом в вокальном обучении от приоритета знаниевой парадигмы. Само «знание» выступает не как конечная истина, а определённое «поле методологических операций» [2], в котором субъект образовательного процесса знакомится с различными позициями, аргументами и фактами. Данный принцип направлен на формирование интерпретационно-личностных качеств молодого вокалиста, его экспертных способностей, мотивации на постоянное совершенствование себя как музыканта-исполнителя и педагога.

4. Диалогово-коммуникативный принцип ориентирован на повышение уровня коммуникативных и артистических качеств выпускника, осознания своей профессии как публичной сферы взаимодействия различных субъектов музыкально-образовательного пространства. При этом диалоговые отношения отличаются многоуровневостью и уникальным эмоционально-личностным содержанием. Например, коммуникативные дихотомии студента и автора исполняемого произведения, педагога и обучающегося, артиста и слушательской аудитории, отдельного индивидуума и другого представителя профессионального сообщества.

5. Эмпатийно-толерантный принцип – также проявляется на разных уровнях вокального обучения – от способности «притягивать» художественного образа исполняемого музыкального произведения до уважения и восприятия иной национальной культуры, социального слоя, религиозных конфессий, поведенческих традиций, этикета. В вокальном исполнительстве это выражается в необходимости актёрского «вживания» в своего «героя», эмоционального переживания драматургии музыкального произведения. Кроме того, певец практически всегда связан со словесным текстом – он обязан донести его смысл до слушателей.

6. Ситуационно-контекстуальный принцип – способность студента-вокалиста моментально реагировать на малейшее изменение ситуации в учебном процессе и артистической деятельности. Ситуация при этом выступает как уникальное стечение различных жизненных обстоятельств и положений, часто непредсказуемых. В учебном процессе вокального класса данный принцип связан с активностью обучающегося, его самостоятельностью, развитием музыкально-познавательной и поведенческой сфер, способствует конструктивному решению возникающих задач овладения тем или иным сочинением. В исполнительской деятельности этот принцип формирует сценическое «чувство партнёра» (причём не только со своими коллегами-вокалистами, но и с пианистом-концертмейстером или оркестром), а также профессиональные реакции на восприятие слушательской аудитории, акустические особенности концертного зала, историко-стилевые и жанровые характеристики произведения. Всё это служит основанием для оценки и коррекции процесса обучения или сценического выступления.

7. Организационно-деятельностный принцип – способность организовать учебный процесс таким образом, чтобы учитывались множественные объективные и субъективные факторы, что положительным образом влияет на темп обучения, делает его более насыщенным, придает устойчивость, постоянство, стабильность, тем самым повышая образовательный эффект. Данный принцип помогает студентам не только

освоить необходимый объем профессиональных знаний, но и целенаправленно развивать личностные рефлексивные качества, а также мотивационную готовность к занятиям.

8. Музыкально-просветительский принцип – понимание высокой миссии вокальной профессии служить делу просвещения широкой слушательской аудитории, повышения её культурного уровня, эстетического воспитания посредством собственной исполнительской или педагогической деятельности. Это подразумевает высокую мотивацию и творческо-деятельностное отношение к вокальному исполнительству и педагогике, а также корректировку системы ценностных ориентаций и расширение музыкально-культурного кругозора обучающегося.

Исходя из вышеизложенного, отметим важность усиления культурологического контекста в изучении музыкальных произведений различных жанров и исторических стилей, формирование соответствующей мотивации у студентов-вокалистов, а также направленность традиционных методов обучения на осмысление обучающимся вокального произведения как явления мировой музыкальной культуры и формирование профессионально значимых интерпретационных качеств. Систематизация процесса вокального обучения, коррекция учебных планов должна учитывать достижения мировой вокальной педагогики, культуролого-этническую интенцию построения учебного материала.

При этом оптимальное сочетание в учебном процессе получения теоретических знаний, технологических умений, исполнительской практики, а также диверсификации музыкально-слухового «багажа» за счёт не вокальных произведений различных стилей, жанров и форм, национальных композиторских школ.

Обязательным условием-маркером контекстно-культурологического подхода является расширение спектра внеклассных мероприятий, сотрудничество с различными учреждениями культуры и образования (профильные вузы и колледжи, концертные организации, музеи, библиотеки и

т.д.), значимость просветительской и коммуникативной составляющей учебного процесса вокального класса, организация и проведение тематических программ, конкурсов и фестивалей.

Таким образом, определим **педагогические условия эффективной реализации контекстно-культурологического подхода в обучении китайских вокалистов в вузах России и КНР:**

- постановка и решение исполнительско-технологических и художественно-интерпретационных задач, определяющих культурологический контекст как необходимый компонент профессиональной подготовки специалиста творческого уровня;

- обращение к диалогическим и проблемно-дискуссионным методам обучения в вокальном классе, основанным на индивидуально-художественном и технологическом опыте студента;

- повышение уровня изучения нотного текста вокального произведения, понимание его как «Текста Культуры» с анализом историко-стилевых, национальных, композиторских и жанровых индикаций;

- использование форм обучения, дополняющих базовые дисциплины вокального класса с применением системы специально разработанных заданий (тренинги, тесты, сочинения, музыкальные викторины, презентации, доклады, конкурсы), отражающих ключевые содержательные принципы данного подхода;

- расширение музыкально-слухового «багажа» студентов за счёт музыкальных произведений, не связанных с вокальным обучением, организация и проведение внеаудиторных мероприятий просветительской направленности.

Важным логическим звеном анализа сущности контекстно-культурологического подхода в вузовском обучении китайских вокалистов является специфика его функциональности. Педагогическое воздействие любого образовательного процесса достигается посредством реализации трёх основных функций – обучения, воспитания и развития личности.

Воспитательная функция контекстно-культурологического подхода заключена в педагогическом воздействии на личность китайского студента как целенаправленном влиянии на развитие и формирование его индивидуальных качеств (С.С. Арутюнов [7], Е.А. Бодина [14] и др.). В понимании изучаемых студентом музыкальных произведений как феноменов культуры всегда находит отражение личность этого студента, субъективные свойства его характера, а не только уровень его технологических умений и особенности голосовых данных. При этом у преподавателя появляется возможность оказывать влияние на формирование определённых личностных качеств в учебном процессе. Прежде всего, это касается эстетической и нравственной сферы, воспитания художественного вкуса, артистических способностей.

Такое воспитательное воздействие обусловлено пониманием студентом социально-культурного, национального, исторического контекста, в котором создавалось то или иное музыкальное произведение. Этот многоуровневый контекст находится в неразрывной связи с художественным содержанием исполняемой музыки, превращаясь в элемент смысловой структуры вокалиста и способствуя его преобразованию и творческому развитию.

Механизмом такого воспитательного воздействия служит *эмпатия* как творческая способность человека к осознанному сопереживанию образному строю исполняемого произведения посредством разноуровневой межсубъектной диалоговой коммуникации (О.В. Бочкарева [18], Ван Хань [21], М.М. Геворкян [29] и др.). Ключевым моментом является то, что в контекстно-культурологическом подходе этот процесс наполняется определённым содержанием и ценностно-функциональным смыслом, что позволяет выделить в этой функции доминирующую *аксиологическую* составляющую, в основе которой лежит ценностно-смысловое отношение студента-вокалиста к явлениям мирового музыкально-образовательного пространства, позволяющее делать качественный отбор получаемой информации сообразно художественной шкале ценностей не только непосредственно в учебном процессе, но и в целом, социокультурной среде, в котором ему предстоит

находиться после окончания вуза. Таким образом, этот процесс имеет ярко выраженную коммуникативную и социальную направленность и проявляющееся во взаимодействии личности с явлениями культуры и другими людьми.

Кроме того, когда вокалист исполняет произведение неизвестного (ему) автора, в любом случае, сознательно или нет, он сопоставляет эту музыку с уже имеющимся у него музыкально-слуховым багажом, репертуаром и отработанными технологическими навыками, расширяя свою «индивидуально-текстовую среду» (М.Д. Корноухов [50]).

Развивающая функция контекстуально-культурологического подхода в вокальном классе проявляется в процессе познания нотного текста произведения как специфической системы развития в студенте способности к мышлению с позиций его исполнительского творчества. М.Д. Корноухов в этой связи отмечает довольно широкий спектр такого мышления – «логическое, образное, аналитическое, интуитивное, творческое, а также наглядно-действенное, связанное с визуальным знакомством большого количества нотных текстов разных жанров, стилей и форм» [48].

В процессе занятий в вокальном классе, в изучении нотного текста исполняемого произведения у студента развивается, в первую очередь, интеллектуальная составляющая его личности. Затем, в исполнительском творчестве это уравнивается и гармонизируется с эмоциональным наполнением, так как в исполнительстве задействованы обе психологические сферы человека.

И, наконец, в результате у будущего специалиста актуализируется такое важное качество как способность к обобщениям. Многие видные учёные, психологи и педагоги (Н. Н. Гришанович [34], Лю Юйтун [61], Чжан Вэй [160] и др.), отмечают данное свойство в ряду важнейших в процессе формирования как личностных, так и профессиональных качеств специалиста. В контекстно-культурологическом подходе оно развивается на разных уровнях обращения вокалиста к явлениям культуры – историческом, социальном, этническом и т.д.,

рассмотрения нотного текста музыкального произведения именно как «Текста культуры».

Так, например, исследуя специфические черты графической записи вокального сочинения, студент открывает для себя не только наиболее заметные историко-стилистические характеристики, но и неповторимые грани характера личности автора, проявления жанровости, формообразования, взаимосвязь со стихотворным текстом и т.д. Особо подчеркнём личностный характер этих знаний. Возможно, они не смогут претендовать на научность и стопроцентную доказательность, но в качестве одного из компонентов учебного материала, они будут, несомненно, ценны, поскольку получены в самостоятельной исследовательской работе определённой направленности.

Эффективная реализация данной функции связана с ее *художественно-рефлексивной* составляющей, проявляющейся в поисковой активности вокалиста – качестве, пронизывающем всё содержание данного подхода. «Субъект интерпретирующий» (М.Д. Корноухов) в образовании предстаёт, прежде всего, как «субъект познающий», что является не менее значимым, чем обычная аккумуляция знаний. Основанный не только на знаниях, а, прежде всего, герменевтической парадигме, контекстно-культурологический подход нацелен на обогащение личности вокалиста и установлению прочных диалоговых субъект-субъектных отношений в учебном процессе вокального класса.

Обучающую функцию контекстно-культурологического подхода в вузовском обучении китайских вокалистов мы рассматриваем в русле современных положений педагогики музыкального образования о том, что обучение не есть лишь передача и усвоение знаний между педагогом и студентом (Э.Б. Абдуллин [2], Е.В. Николаева [69], Л.А. Рапацкая [72] и др.). В учебном процессе вокального класса процесс от первого знакомства студента с музыкальным произведением до его законченного концертного исполнения мы понимаем как путь кропотливой исследовательско-творческой деятельности, в ходе которой происходят необратимые личностные преобразования.

Именно здесь, по нашему мнению, заложен огромный потенциал контекстно-культурологического подхода не только как возможности приобретения необходимых знаний и умений, но также и практического применения всего этого в собственной профессиональной деятельности, во всех её видах. В таком процессе деятельность педагога можно было бы обозначить как целенаправленное руководство работой вокалиста по определённым направлениям, выбранным и дозируемым индивидуально. Это, например, создание положительных мотивационных установок на расширение музыкального кругозора, лишь опосредованно связанного с вокальным репертуаром, повышение уровня аналитического изучения нотного текста, знакомство с различными интерпретациями изучаемого произведения, участие в различных просветительских программах и т.д.

Таким образом, преподаватель направляет образовательную деятельность вокалиста на наиболее актуальные и «проблемные» участки процесса обучения. Здесь есть возможность использования таких путей педагогического воздействия как метод постановки проблемных ситуаций, отбора и дозировки информации, различных технологических тренингов, культурологических тестов и т.д. Преподаватель осуществляет контроль процесса получения необходимых знаний, приобретенных умений и навыков, отслеживает динамику этого процесса и его перспективу. «В таком процессе отношения ученика и учителя можно обозначить как межличностное взаимодействие, коррелирующее трансляцию личностного и культурного опыта» [50, с.73].

При этом, особое значение мы придаем *деятельностно-творческой* составляющей процесса обучения, связанной с контекстуальным «выходом» приобретённых знаний и умений в профессионально-творческой деятельности молодого специалиста. Таким образом, обозначенная функция «замыкает» функционально-содержательный круг контекстно-культурологического подхода выводя его за пределы учебного процесса вокального класса в

окружающую студента музыкально-коммуникативную среду и явлений художественной культуры.

В целом, рассмотренные содержательные характеристики контекстуально-культурологического подхода в учебном процессе вокального класса определяют стратегический вектор модернизации современного вокального образования КНР в направлении гуманистической модели в преподавании, обращения в учебном процессе к общечеловеческим ценностям, формирования у обучающихся разносторонних знаний в области художественных достижений мировой культуры, проявления собственной индивидуальности. А также приоритета гармоничности, комплексности, диалектики, личностных качеств студентов, стиля и художественного содержания музыкального произведения. Изложенные в данном параграфе методы преподавания вокала мы коррекционно используем на формирующем этапе опытно-экспериментального исследования реализации контекстно-культурологического подхода в вузовском обучении китайских вокалистов.

Выводы по II главе

Во второй главе были рассмотрены актуальные методологические подходы, научные исследования и педагогические технологии в современном вокальном образовании КНР, в частности значение компетентностного и интегративного подходов в формировании вокально-исполнительской культуры студентов, тенденции исследовательских работ современных

китайских педагогов вокального профиля, а также дидактическое содержание, касающееся классификации голосов, их индивидуальной идентификации, основ дыхания, резонансной теории пения. Анализ современной практики вокального обучения вузовского уровня в Китае выдвигает необходимость разработки инновационных подходов, основанных, прежде всего на парадигме личностно-ориентированного обучения, эффективной интеграции лучших достижений западноевропейской, российской и китайской вокальной педагогики.

Проведённый анализ позволяет выдвинуть тезис о необходимости поиска инструментов адаптации ключевых западных педагогических технологий к китайской специфике. При этом, методологически важную роль в этом процессе играет разноуровневый контекстно-культурологический фактор и соответствующие методы обучения.

Сегодня, в начале XXI века, в китайском вокальном образовании происходит естественная «смена поколений», выражаемая существенной модернизацией подходов к учебному процессу вокального класса. Вместе с тем, творческая деятельность выдающихся мастеров вокального искусства второй половины XX века стала своеобразной «точкой отсчёта» процесса становления и интеграции национально вокальной педагогической Школы в мировое культурное пространство. Заложенные ими основополагающие принципы вокального обучения китайских молодых талантов не потеряли своей актуальности до настоящего времени. Это повышение субъектности студентов в учебном процессе, создание благоприятной психологической атмосферы, оптимальное сочетание теории с практикой, внимание к художественной функции слова, важность развития всесторонних личностных качеств молодых вокалистов, поэтапные принципы обучения, взаимодействие в этом процессе эстетической составляющей и разносторонних общечеловеческих знаний.

Рассмотренные в главе идеи позволяют определить стратегический вектор модернизации современного вокального образования КНР в усилении

культурологического контекста в изучении музыкальных произведений различных жанров и исторических стилей, формирование соответствующей мотивации у студентов-вокалистов, а также направленность традиционных методов обучения на осмысление обучающимся вокального произведения как явления мировой музыкальной культуры и формирование профессионально значимых интерпретационных качеств. Систематизация процесса вокального обучения, коррекция учебных планов должна учитывать достижения мировой вокальной педагогики, культуролого-этническую интенцию построения учебного материала.

Таким образом, контекстно-культурологический подход в обучении китайских вокалистов в вузах России и КНР понимается как совершенствование и прогрессивно-динамическое изменение образовательного процесса, обусловленное адаптацией индивидуально-художественного и технологического опыта обучающегося в мировое музыкально-культурное пространство в соответствии с определёнными принципами, методами и педагогическими условиями профессиональной подготовки.

Совершенствование профессиональной подготовки китайских вокалистов как цель данного подхода представляет собой системно-организованный комплекс технологических, музыкально-артистических, рефлексивно-творческих и эмоционально-волевых ресурсов личности, направленный на контекстуальное понимание педагогических принципов европейской вокальной школы в интеграции с этнокультурными традициями китайского певческого искусства, и обеспечивающий успешную разностороннюю деятельность молодых специалистов в данной области.

Контекстно-культурологический подход в вокальном классе китайских вузов как целенаправленное педагогическое воздействие реализуется посредством адаптивной коррекции методов обучения, таких как объяснение, демонстрация, практика, коммуникация, а также ситуационный и рефлексивный методы наблюдения и прослушивания, с осуществлением трех

основных функций любого образовательного процесса – обучения, воспитания и развития, в составе которых также выделены эмпатийно-аксиологическая, художественно-рефлексивная и деятельностно-творческая составляющие.

Педагогическими условиями эффективной реализации контекстно-культурологического подхода в обучении китайских вокалистов являются: постановка и решение исполнительско-технологических и художественно-интерпретационных задач, определяющих культурологический контекст как необходимый компонент профессиональной подготовки специалиста творческого уровня; обращение к диалогическим и проблемно-дискуссионным методам обучения в вокальном классе, основанным на индивидуально-художественном и технологическом опыте студента; повышение уровня изучения нотного текста вокального произведения, понимание его как «Текста Культуры» с анализом историко-стилевых, национальных, композиторских и жанровых индикаций; использование форм обучения, дополняющих базовые дисциплины вокального класса с применением системы специально разработанных заданий (тренинги, тесты, сочинения, аннотации, музыкальные викторины, презентации, доклады, конкурсы), отражающих ключевые содержательные принципы данного подхода; расширение музыкально-слухового «багажа» студентов за счёт музыкальных произведений, не связанных с вокальным обучением, организация и проведение внеаудиторных мероприятий просветительской направленности.

ГЛАВА III. МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ РЕАЛИЗАЦИИ КОНТЕКСТНО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА В ВУЗОВСКОМ ОБУЧЕНИИ КИТАЙСКИХ ВОКАЛИСТОВ

3.1. Ценностно-ориентационный компонент профессиональной подготовки китайских студентов-вокалистов

Проведенный в первых двух главах диссертации многоаспектный анализ вокальной культуры и образования России и Китая, определение содержательных характеристик (методологических принципов, функциональности, педагогических условий, методов, форм и средств реализации) контекстно-культурологического подхода в обучении китайских вокалистов в вузах России и КНР обусловило необходимость выяснения проблематики ценностно-ориентационного компонента профессиональной подготовки китайских студентов-вокалистов. Полученная теоретическая информация требовала согласования с эмпирической деятельностью автора, а также данными, полученными непосредственно от субъектов образовательного процесса вокального класса – студентов и их преподавателей.

Для этого нами была разработана достаточно подробная анкета (около двадцати вопросов) для китайских студентов-вокалистов, обучающихся в трёх вузах России – Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки, Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, а также Институте музыки, театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена. Анкетирование проводилось в течение 2019-2020 учебного года. Всего было опрошено 139 человек в возрасте от 21 до 29 лет, которые

являлись бакалаврами и магистрами (РГПУ им. А.И. Герцена), а также учились на специалитете в консерваториях Санкт-Петербурга и Нижнего Новгорода.

Анкета для китайских студентов-вокалистов, обучающихся в России

Уважаемые коллеги!

Мы убедительно просим вас внимательно прочитать и максимально полно ответить на следующие вопросы. Каждый из ваших ответов очень важен для нашей работы! Вы можете выбрать настоящее имя или анонимный ответ в соответствии с вашими предпочтениями.

Искренне благодарю!

Основная информация:

Ф.И.О:

Пол:

Возраст:

Срок обучения вокальной музыке (лет):

Вопросы:

1. В каких китайских колледжах и университетах Вы учились?
2. Где учитесь в России? Укажите уровень получаемого образования (бакалавриат, специалитет, магистратура, ассистентура-стажировка).
3. Нравится ли Вам заниматься вокальной музыкой в России? Если бы Вы могли выбирать место учёбы, где бы Вы учились (Китай, Россия или другие страны)? Почему?
4. По Вашему мнению, в чем заключается специфика китайской модели вокального музыкального образования?
5. Обладаете ли Вы достаточными знаниями о китайской вокальной школе, её методических принципах?
6. Знаете ли Вы певцов, получивших образование в Китае, которые добились большого успеха на мировой арене?

7. Сравните две вокальные школы – Китая и России: каковы их сильные и слабые стороны? Чему конкретно Вас научили в вокальном плане в России? Есть ли что-то, что преподаётся в Китае лучше, чем в России?

8. Изучая новое вокальное произведение, насколько внимательны Вы к указаниям, зафиксированным в нотном тексте?

9. Перечислите основные трудности (желательно в градации увеличения), которые наиболее актуальны для Вас в настоящее время в овладении вокальным репертуаром.

10. Слушаете ли Вы произведения из Вашего репертуара в других исполнениях? Анализируете ли их с точки зрения разных интерпретаций?

11. Любите ли Вы слушать классическую музыку других направлений, кроме вокального?

12. Есть ли у Вас предпочтения среди вокальных жанров и стилей?

13. Выбор нового произведения является целиком прерогативой Вашего преподавателя или Ваше отношение также учитывается?

14. Стремитесь ли Вы узнать о личности композитора, чьё произведение исполняете? Из каких источников берёте информацию?

15. Посещаете ли Вы мастер-классы других вокальных педагогов? С чем это связано? В каком формате это обычно происходит (активное участие, пассивная форма, онлайн-уроки)?

16. Любите ли Вы концертные выступления? Как часто Вам удаётся участвовать в концертах? Считаете ли Вы это число достаточным?

17. Опишите свои трудности, связанные с организацией и непосредственно со сценическим выступлением.

18. Довольны ли Вы обучением по вокалу в настоящий момент, что бы Вы хотели улучшить / изменить? Соответствовало ли обучение Вашим ожиданиям?

19. Какое место работы предпочтительно для Вас после периода обучения?

Большинство респондентов (68%) до периода обучения в России получило вокальное образование уровня бакалавриата в вузах Китая (Наньчанский университет, Центрально-Южный университет, Музыкальная консерватория Шэньяна, Тяньцзиньская консерватория музыки, Уханьская консерватория, Хунаньский педагогический университет, Сианьская консерватория музыки, Педагогический университет Цзянси, Ляонинский педагогический университет, Сычуаньская музыкальная консерватория, Чжэцзянский педагогический университет, Цюаньчжоуский педагогический университет, Северный университет Китая). Указанные учебные заведения дают достаточно презентативную картину содержания современного вокального образования КНР.

Оставшиеся студенты (32%) имели опыт вокального обучения только в рамках музыкальных и общеобразовательных школ, а также уроков у частных преподавателей. Значительной была и временная градация вокальной подготовки респондентов – от пяти до тринадцати лет. Практически равным был гендерный состав участников – 52% мужского пола и 48% женского. Лишь четыре процента опрошенных предпочли ответить на вопросы анонимно. В основном это были достаточно развёрнутые ответы – у участников было достаточно времени письменно изложить свои мнения. Анкета вызвала у них живой интерес. Это были молодые музыканты, только начинающие свой творческий путь и чувствовалось, что на многие поставленные вопросы они сами ищут ответ всей своей учебной деятельностью.

Первая группа вопросов касалась выяснения причин мотивации учёбы в России, сравнения вокального обучения в Китае и России, а также предпочтений получения образования в других странах для дальнейшего совершенствования в своей профессии.

На вопрос, нравится ли заниматься вокальной музыкой в России, 89% респондентов ответили утвердительно, 11% высказали противоположное мнение, указав на недостатки дистанционного обучения в условиях пандемии.

Среди основных причин желания учиться в России назывались благоприятная художественная атмосфера, насыщенная концертная и театральная жизнь, статус российской вокальной школы в мире, дружественные отношения между двумя странами. Некоторые ответы звучали так – *«Потому что, мой любимый певец Дмитрий Хворостовский»*, *«Потому, что моя любимая певица Анна Нетребко»*. Обучение вокалу в России практически все (98%) опрошенные считают необходимым и перспективным для своей дальнейшей карьеры.

Среди других стран, где хотели бы учиться китайские вокалисты, называлась Италия (*«Потому, что это родина bel canto»*). На третьем месте – США и Франция. 89% респондентов планируют после зарубежного периода обучения вернуться в Китай, чтобы работать по специальности. В целом, 78% написали о педагогической деятельности, остальные – о предпочтении оперного и камерного исполнительства или совмещении его с преподаванием в вузе. Отметим также, что 18% респондентов в своих ответах подчеркнула, что многое зависит от усердия и личностных качеств самих обучающихся, независимо от того, в какой стране они получают образование.

Наиболее развернутые ответы касались второй группы вопросов о специфике, преимуществах и недостатках, сравнении вокального обучения в Китае и России. Российскую вокальную школу китайские студенты считают прекрасным и эффективным примером успешной интеграции в западные вокальные методики с сохранением национальной идентичности и специфики. Что проявляется, в частности, в значительном количестве выдающихся певцов мирового уровня, а также первоклассном вокальном репертуаре (оперном и камерном).

В контексте настоящего диссертационного исследования нам было важно выяснить актуальность заполнения культурологической лакуны в вокальном обучении в КНР. Действительно, ответы респондентов показали доминирование технологической стороны вокального обучения в ущерб

художественной. Недаром, молодые вокалисты писали о качествах смирения и прилежания как основных требованиях китайской учебной модели.

Российская вокальная школа более открыта в этом плане и китайские студенты, получая образование в России, приобщаются не только к культуре этой страны, но и, безусловно, расширяют своё познание мирового музыкального пространства. Участники анкетирования говорили о желании развивать индивидуальные характеристики своего голоса. Для чего необходимо исследование и исполнение произведений различных жанров вокального искусства и художественных стилей. Кроме того – сравнение и учитывание культуры разных стран, регионов и малых народов, общественных факторов. И, наконец, технологический аспект учебного процесса.

Как главный недостаток обучения в России, студенты отмечали языковой барьер, некоторые бытовые неудобства. И соответственно, эти составляющие в Китае были в положительной коннотации. Признавая тот факт, что вокальное обучение в КНР заметно улучшилось в последнее время, студенты писали о значительной неоднородности уровня педагогического состава китайских вузов, не говоря уже о начальном этапе вокального обучения. Данный тезис часто сводился к наиболее распространённому ответу *«Хорошего преподавателя в Китае трудно найти»*. И это также является одной из причин выбора обучения за рубежом. *«Я думаю, что модель обучения китайской вокальной музыке также очень хороша, но она ограничена некоторыми относительно качественными колледжами и университетами. Также в Китае есть своя собственная национальная музыка, которая очень разнообразна, включая народные песни»* – пишет Гао Юйхань, один из участников анкетирования, студент Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки.

Русских учителей китайские студенты характеризуют как очень ответственных, терпеливых, доброжелательных, профессиональных, с индивидуальным подходом к каждому обучающемуся. В учебном процессе

много внимания уделяется выражению историко-национального стиля исполняемого произведения, а также его эмоциональному содержанию.

Значительное количество респондентов (62%) считает, что китайское вокальное образование (имеется в виду уровень бакалавриата) дало им необходимые технологические навыки пения. Россию они рассматривают, прежде всего, с точки зрения художественного совершенствования в профессии. Как положительные моменты вокалисты из КНР отмечают большое количество произведений, изученных ими за учебный семестр, их стилистическое и жанровое разнообразие, а также возможность участия в разного рода концертных мероприятиях, конкурсах и фестивалях.

Несомненным свидетельством успехов китайской вокальной школы является возрастающее число певцов, получивших образование в Китае, которые добились большого успеха на мировой арене. Респонденты перечисляли такие имена, как баритон Ляо Чанъён, приглашённый артист Вашингтонского оперного театра и Большого театра в Мичигане в США; известный тенор Дай Юйцянь, с успехом выступивший в опере Дж. Пуччини «Турандот» в оперном театре Портленда в США, а также в Ковент-Гардене в Королевской опере, со всемирно известными певицами Марией Гулегиной и Сэмюэлем Рэми; сопрано Чжан Мейгуи, заключивший контракт с Метрополитен-опера в Нью-Йорке. А также Ши Ицзе, Хуан Инь, Фан Инь, У Хунни, Чжан Мэймэй, Лэй Цзимин, Ван Кан, Чжоу Сяоянь, Хэ Хуэй и др.

Сравнивая вокальные школы России и КНР, респонденты пишут о том, что в российском музыкальном образовании значительное внимание уделяется эстетическому воспитанию. Поэтому общая музыкальная грамотность детей и подростков находится на хорошем уровне, в отличие от Китая. *«И это является хорошей почвой для вокального образования»* – пишет Сюй Жуньцзе, участница анкетирования.

Эту мысль развивает в своём ответе другой участник опроса, Лю Цзитун: *«Российская модель вокального музыкального образования более склонна к ощущениям, студент должен полагаться на воображение, чтобы*

координировать работу собственных мышц, и не предлагает «уроков физиологии» — это своего рода руководство через научные методы, но более философские. Преимущество такого рода вокального музыкального образования заключается в том, что оно может не только улучшить певческие навыки студентов, но и способствовать их поведению в окружающем мире. Понимание музыки становится более глубоким».

Вместе с тем, значительная доля респондентов (65%) говорит об аналитической составляющей учебного процесса вокального класса в России. Один из распространённых ответов – *«Я научился сначала анализировать музыкальное произведение, а затем пытаться овладеть технологией пения»* (Ван Цзе). *«Китай — это исключительно стандартизированный учебный процесс, а в России более индивидуализированное обучение»* (Дин Чун).

Среди других ответов на вопросы – *Чему конкретно вас научили в вокальном плане в России? Считаете ли вы это образование полезным для вас, в чём конкретно? — «Я предпочитаю обучение в русской школе, потому что русские учителя вокальной музыки уделяют больше внимания развитию художественного самовыражения учащихся. Они придают значение развитию певческой личности и способам развития независимого художественного мышления. Русские учителя не обучают слепо»* (Цай Вэньци); *«Под руководством русских учителей я обогатил практический исполнительский опыт, расширил культурный кругозор, я теперь по-разному смотрю на вокальную музыку»* (Хао Юисинь); *«Я не удовлетворен, пока обучение в России не оправдало ожиданий из-за эпидемии. Я надеюсь, что она скоро закончится и мы вернемся к нормальному обучению»* (Фэн Хаоцзюэ).

Очень развёрнутый, ёмкий ответ написала Ли Янян, студентка Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург): *«Китайское музыкальное образование в области вокала делает упор на категориях просветления и воображения. Например, в процессе поиска дыхания учителя просят учеников представить себя высокими деревьями с голубым небом над их головами (представьте себе полость*

головы), их ступни на земле (представьте себе грудную клетку), устойчивые корни в почве (представьте дыхание). Русское вокальное музыкальное образование – это, прежде всего, научный подход, в котором используются знания физиологии, чтобы четко определить положение каждой полости и связать различные части мышц тела. С точки зрения произведений, это широкий спектр работ, более детальный в анализе произведений. Поэтому я предпочитаю русскую школу».

«Я доволен своим вокальным обучением в двух странах: Китай является более базовым, а Россия – более совершенным, что может дать больше возможностей для совершенствования, и это оправдало мои ожидания» (Тан Тянь, студент Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова).

«Мне удалось узнать больше русских народных песен и романсов, познакомиться с творчеством известных российских певцов. Я усовершенствовала русское и итальянское произношение» (Сюй Сяолин, студентка Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова).

Участники анкетирования отмечают, что в большинстве школ в Китае в настоящее время есть вокальные педагоги с низким профессиональным уровнем, как педагогическим, так и исполнительским. В стране необходимо создать систему критериев оценки учителей, давать возможность для повышения их квалификации. Вместе с тем, респонденты пишут с оптимизмом о перспективах развития вокальной певческой школы, сравнивая ее с российской начала XIX века. Русская оперная сцена в это время была полностью иностранной и развитие этого жанра в стране происходило относительно поздно по сравнению с Западной Европой. Как славянский народ с уникальными традициями и музыкальной культурой, русские певцы значительно отличаются от представителей стран Западной Европы. В Китае становление государственного вокального образования и по сей день тесно связано с национальной культурой. Китайская академическая школа вокала

началась позже российской и не имеет того исторического фундамента, но зато стремится к эффективной интеграции различных жанров и педагогических систем для стабильного и постепенного совершенствования.

На протяжении тысячелетий культуры различных этнических групп Китая передавались по наследству и непрерывно развивались. С древних времен и до наших дней различия этнических регионов также сформировали разные вокальные стили, которые еще больше выражают и подчеркивают эстетическую привлекательность и методы пения многонациональной страны. Пятьдесят шесть этнических групп имеют разные стили, благодаря чему вокальное искусство КНР многогранно и способно занять свою нишу в мировом музыкально-образовательном пространстве. На данном этапе национальная вокальная школа объединила китайские и западные певческие приемы и имеет характеристики, сочетающие *bel canto* и национальные традиции. В Китае это называют феноменом «тысячи голосов».

Как несомненное достоинство китайские студенты подчёркивают сложившуюся в России модель обучения в вокальном классе «два к одному». Имеется в виду преподаватель, концертмейстер и сам обучающийся. При этом, все отмечают не только высокий профессиональный уровень инструментального сопровождения, но и методическую роль концертмейстера как своеобразного ассистента в образовательном процессе, способного эффективно решать многие технологические проблемы вокалиста. А задачу-призыв «Внимательно слушайте аккомпанемент!» многие из опрошенных указывали как одну из характеристик российской вокальной школы. В этой связи практика вокального класса в КНР негативно отличается – основные функции концертмейстера берёт на себя сам педагог, нередко не обладая необходимыми для этого исполнительскими навыками.

Также в опросе большинство (89%) подчёркивали, что русские педагоги-вокалисты всегда могут продемонстрировать студентам тот репертуар, который они изучают в классе. Это касается, прежде всего, точной обработки певческих эмоций, певческих навыков, анализа музыкальной формы

конкретного произведения. Требования по работе голосового аппарата затрагивали укрепление динамики голоса в пределах октавы, тренировку в колоратуре, методы зевоты и низкого положения гортани, избегание излишнего мышечного напряжению в любом состоянии, задачу добиваться свободного, прозрачного и ясного звука, регулировку запаса дыхания диафрагмального типа в соответствии с ритмом и протяжённостью фразы.

Затруднилось с ответом на вопрос о внимании к указаниям, зафиксированным в нотном тексте довольно большое количество участников опроса (69%). Было высказано мнение об ориентировании, прежде всего, на вербальные указания педагога на уроке. Очевидно, что у студентов не сформирована культура многоаспектного анализа нотного текста вокального произведения, генерирующего не только технологические, но и интерпретационно-художественные задачи. В этом отношении уровень китайских студентов-вокалистов заметно отстаёт от их российских коллег. Это мы постарались учитывать, проводя опытно-экспериментальное исследование по теме диссертации. Данный недостаток отразился и в ответах респондентов о потребности слушать изучаемое произведение в разных исполнениях. Как правило (79%), вокальный репертуар слушается с целью знакомства с мелодической, интонационной и ритмической спецификой произведения, не принимая во внимание содержательные характеристики индивидуальных интерпретаций. То есть во главе слушательского восприятия находится сама музыка, а не артист. Приоритет в выборе нового репертуара всегда остаётся за преподавателем. Студенты написали о полном доверии в этом вопросе своему учителю. На наш взгляд, одна из причин сложившегося положения – недостаточные знания самих студентов вокального репертуара, даже написанного для определённого типа голоса.

Как основные трудности, актуальные в овладении вокальным репертуаром, были перечислены практически все аспекты учебного процесса вокального класса. И здесь трудно было выявить какие-либо тенденции. При подготовке к сценическим выступлениям и особенно, на самих концертах,

главной трудностью отмечалась психологическая составляющая. Кроме того, назывался и репертуарный фактор – насколько произведение, выносимое на сцену, удобно для певца, как с технологической точки зрения, так и в художественном плане. Хотя о своей любви к концертам высказались практически все (97%) опрошенные.

К сожалению, выяснилось, что у респондентов лишь небольшой слуховой багаж, касающийся не вокальных произведений. Да и знание самой вокальной музыки также нередко бывают поверхностными и не диверсифицированными по историческим стилям, жанрам, национальным композиторским школам и конкретным персоналиям в мире музыкального искусства. Интернет является основным источником информации в этом плане.

Таким образом, мы зафиксировали некоторые «проблемные моменты» обучения в вузе китайских студентов. Это, в частности, их стремление приобщиться к мировой музыкальной культуре в новых для себя условиях. И, вместе с тем, недостаточная подготовленность молодых музыкантов к художественно-интерпретационному уровню своей учебной деятельности. Исходя из этого, требуется совершенствовать рефлексивную составляющую вокального обучения, повышать поисковую самостоятельность студентов, формировать их профессионально-личностные творческие качества, расширять исполнительскую деятельность, диверсифицировать репертуар.

Помимо анкетного опроса китайских студентов, мною было взято несколько интервью с ведущими китайскими профессорами-вокалистами Института музыки и хореографии Чжэнчжоуского педагогического университета (провинция Хэнань, КНР). Это учебное заведение стало базой опытно-экспериментального исследования. Также у меня была возможность присутствовать на занятиях этих профессоров в течение учебного года. В основном, наши беседы затрагивали проблемные аспекты подготовки китайских вокалистов в вузе. Так, например, профессор Чен Вэй среди основных проблем, с которыми он сталкивался в своей педагогической деятельности, называет изначально неровный уровень поступающих. По его

мнению, поэтому трудно выстроить единые стандарты обучения и критерии оценок.

Кроме того, Чен Вэй указывает на недостаток общекультурной эрудиции студентов. В этом контексте профессор говорит о необходимости стимулировать самостоятельный поиск знания студентами, что крайне важно в вузовской подготовке. Нередко бывают ситуации, когда выпускник за счет собственных природных данных успешно заканчивает университет. Тем не менее, он мало чему может научить своих воспитанников. При этом, «знания» Чен Вэй трактует в широком смысле – это не только теоретическая информация, но и, например, накопленный музыкально-слуховой опыт молодого вокалиста. Профессор говорит о том, что, к сожалению, нередко этот опыт ограничивается лишь вокальными сочинениями, изученными в классе. Многие вокалисты совершенно не знакомы даже с вокальными сочинениями, созданными для других голосов. То есть сопрано слушает только сопрановый репертуар и так далее. Это большая проблема, так как впоследствии молодому преподавателю предстоит работать с разными типами голосов, и он должен быть компетентным в этом.

Также значимым методическим упущением Чен Вэй считает недостаточное изучение вокальном классе современной академической музыки. Учебные планы слишком регламентированы, в них представлены практически все вокальные жанры. Но современных произведений, в том числе, и китайских композиторов, в этих планах очень мало. С другой стороны, и у самих студентов низкая мотивация к исполнению этих произведений. Профессор видит один из путей устранения этого недостатка в организации кафедральных конкурсов на лучшее исполнение современной музыки. Кроме того, необходимо, чтобы студенты как можно больше слушали сочинения композиторов-современников из разных стран.

Среди своих любимых методов обучения Чен Вэй называет объяснение. Также он использует метафоры и ассоциации, считая, что это активизирует творческие способности обучающихся. Профессор подчёркивает, что важно

задавать студентам вопросы, касающиеся как технологической, так и художественной сторон обучения. Цель состоит в том, чтобы помочь обучающимся глубоко понять произведения, которые они поют, пробудить их интерес к музыке. Чтобы они могли взять на себя инициативу в обучении. Прослушивание аудио и видеозаписей выдающихся певцов, посещение концертов и других мероприятий всегда следует совместно обсуждать в классе, чтобы формировать у студентов опыт экспертной оценки, поиска аргументов в отстаивании своей позиции, умений сравнивать различные интерпретации одного и того же произведения.

Чжу Минюэ, другой профессор вокальной кафедры Чжэнчжоуского педагогического университета, говорит об эффективности такого педагогического приёма, как возвращение в учебном процессе к произведениям, пройденным студентом ранее. Появляется не только возможность «свежего взгляда», но в этом случае, как в «лакмусовой бумаге», становятся более заметными недостатки, которые ранее были не видны. Чжу Минюэ говорит о том, что в первый год обучения он принципиально даёт очень простой репертуар, чтобы сконцентрироваться на анализе и шлифовке вокальных данных конкретного студента. И только на втором курсе бакалавриата, в зависимости от состояния индивидуального голоса, его развития, он занимается расширением диапазона и, соответственно, репертуара.

Профессор считает желательным записывать урок (или непосредственно пение) на видео, а также делать заметки, в которых бы фиксировались замечания преподавателя, возникающие проблемы, пути их устранения, план самостоятельной работы и т.д. Это очень дисциплинирует студента, позволяет сэкономить время и лучше почувствовать динамику своего обучения. К тому же, к этим записям полезно возвращаться вновь и вновь для закрепления материала.

В отличие от Чжу Минюэ и Чен Вэя, Ши Шуан, также профессор вокала Чжэнчжоуского педагогического университета, считает, что

самостоятельность студентов-бакалавров нужно строго дозировать. В противном случае это может привести к негативным последствиям, формированию вредных привычек, неправильных методических установок и т.д. В этом же ключе Ши Шуан отзывается и о практике чужих мастер-классов, которые могут плохо сочетаться с методикой основного преподавателя и также внести сумятицу в архитектуру профессионального развития студента.

Профессор считает основной своей задачей дать базовые навыки академического пения, связанные с технологией вокального исполнительства, в первую очередь, дыханием и резонаторами. По мнению Ши Шуаня, распространенные проблемы, возникающие в обучении — это недостаточно глубокое и поверхностное дыхание при пении, неправильный способ смыкания голосовых связок. Он говорит, что на первом курсе редко кому удается по-настоящему «раскрыть горло». Профессор предлагает следующий метод обучения: сначала дайте своим студентам широко открыть рот, затем возьмите маленькую ложку и медленно протягивайте ее внутрь, пока ложка не коснется задней стенки глотки. Этот метод предназначен для обучения максимальному «раскрыванию горла», что очень полезно для установления звуковых «каналов».

Помимо обработки данных, полученных в ходе опроса китайских студентов, обучающихся в трёх российских вузах и бесед с профессорами вокальной кафедры Института музыки и хореографии Чжэнчжоуского педагогического университета, у меня была возможность преподавать на этой кафедре в качестве ассистента. На своих занятиях я попытался воплотить принципы выдвигаемого контекстно-культурологического подхода в вузовском обучении китайских вокалистов в практическую плоскость в рамках разработанной педагогической программы «Контекстуальный мониторинг музыкального произведения в вокальном классе».

Полученная в ходе эмпирической деятельности информация, выявила несколько важных тезисов, особенно актуальных в современной вузовской подготовке китайских вокалистов. Во-первых, «художественное

совершенствование», за которым молодые музыканты КНР едут в российские вузы невозможно представить без обращения к явлениям культуры различных стран и исторических эпох. Что влечёт динамическое изменение образовательного процесса, обусловленное адаптацией индивидуально-художественного и технологического опыта обучающегося в мировое музыкально-культурное пространство в соответствии с определёнными принципами, методами и педагогическими условиями профессиональной подготовки.

Во-вторых, этот процесс совершенствования профессиональной подготовки китайских вокалистов представляет собой системно-организованный комплекс технологических, музыкально-артистических, рефлексивно-творческих и эмоционально-волевых ресурсов личности, направленный на контекстуальное понимание педагогических принципов европейской вокальной школы в интеграции с этнокультурными традициями китайского певческого искусства, и обеспечивающий успешную разностороннюю деятельность молодых специалистов в данной области.

3.2. Организация и проведение опытно-экспериментального исследования

В ходе экспериментального исследования был разработан комплекс методов и система действий, направленных на повышение эффективности китайского вокального образования вузовского уровня посредством актуализации контекстно-культурологического подхода в учебном процессе вокального класса. С целью методологического обоснования данного подхода был проанализирован историко-культурологический аспект развития вокальной культуры и образования России и Китая, рассмотрены актуальные

дидактические подходы, научные исследования и педагогические технологии в современном вокальном образовании этих двух стран, выявлены тенденции интеграции и мультикультурализма в крупнейших китайских вокально-педагогических школах. Сформулированные содержательные характеристики контекстно-культурологического подхода в вокальном обучении вузовского уровня в Китае обусловили необходимость разработки педагогических средств реализации данного подхода в практике.

Кроме того, в эмпирическом исследовании (в котором участвовали китайские студенты-вокалисты Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки, Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена, а также преподаватели Института музыки и хореографии Чжэнчжоуского педагогического университета (провинция Хэнань, КНР), была получена информация о ценностно-ориентационном компоненте профессиональной подготовки китайских вокалистов (параграф 3.1.).

Контекстно-культурологический подход в вокальном классе китайских вузов как целенаправленное педагогическое воздействие реализуется посредством адаптивной коррекции методов обучения, таких как объяснение, демонстрация, практика, коммуникация, а также ситуационный и рефлексивный методы наблюдения и прослушивания.

Педагогическими условиями эффективной реализации контекстно-культурологического подхода в обучении китайских вокалистов являются:

- постановка и решение исполнительско-технологических и художественно-интерпретационных задач, определяющих культурологический контекст как необходимый компонент профессиональной подготовки специалиста творческого уровня;
- обращение к диалогическим и проблемно-дискуссионным методам обучения в вокальном классе, основанным на индивидуально-художественном и технологическом опыте студента;

- повышение уровня изучения нотного текста вокального произведения, понимание его как «Текста Культуры» с анализом историко-стилевых, национальных, композиторских и жанровых индикаций;
- использование форм обучения, дополняющих базовые дисциплины вокального класса с применением системы специально разработанных заданий (тренинги, тесты, сочинения, презентации, аннотации, музыкальные викторины, доклады, конкурсы), отражающих ключевые содержательные принципы данного подхода;
- расширение музыкально-слухового «багажа» студентов за счёт музыкальных произведений, не связанных с вокальным обучением, организация и проведение внеаудиторных мероприятий просветительской направленности.

В рамках контекстно-культурологического подхода была разработана педагогическая программа «Контекстуальный мониторинг музыкального произведения в вокальном классе», включающая функциональный блок (мотивационно-аксиологический, художественно-рефлексивный и деятельностно-творческий компоненты процесса обучения, воспитания и развития) и результативно-аналитический блок (критерии, показатели, уровни, результаты), а также методы, формы и средства её реализации.

Прежде всего, экспериментальная работа предполагала выявление исходного уровня сформированности контекстно-культурологических знаний и умений китайских студентов-вокалистов как необходимого элемента их профессиональной подготовки в образовательном процессе вуза.

Цель опытно-экспериментального исследования – апробация разработанной педагогической программы «Контекстуальный мониторинг музыкального произведения в вокальном классе» как формы обучения, дополняющей базовые дисциплины вокального класса и выступающей технологическим инструментом реализации контекстно-культурологического подхода в вузовской подготовке китайских вокалистов.

Обозначенная цель предполагала решение следующих задач:

- разработать специальные задания с позиций контекстно-культурологического подхода, направленные на формирование соответствующих знаний, умений и навыков китайских студентов-вокалистов;
- изучить взаимосвязь индивидуального слухового опыта, диверсифицированного по различным жанрам, стилям, национальным композиторским школам и уровнем технологических умений студентов;
- подобрать необходимый вокальный репертуар с учётом индивидуального развития студента в общекультурном и художественном плане;
- рекомендовать конкретные методические приемы, способствующие актуализации интерпретационной составляющей учебного процесса вокального класса;
- выявить эффективность разработанных заданий;
- проанализировать и обобщить полученные результаты.

Основные дидактические принципы проведения опытно-экспериментального исследования:

- диалоговый уровень индивидуальных занятий в вокальном классе;
- направленность на совершенствование форм самостоятельной работы студентов;
- понимание индивидуальных особенностей голосового аппарата, а также физических возможностей каждого студента;
- использование широкого арсенала различных методико-исполнительских приёмов в выражении историко-стилевых, жанровых и национальных характеристик изучаемых произведений;
- актуализация аналитической составляющей учебного процесса вокального класса;
- умение правильно организовать и структурировать время внеаудиторной работы над вокальным произведением;

- повышение уровня работы с нотным текстом вокального произведения с использованием историко-стилевого, композиторского, графического, интонационно-лексического и эмоционально-художественного векторов анализа;

- расширение музыкально-слухового опыта (в том числе и за счёт не вокальных жанров), исходя из этого, стимулирование художественно-акустических представлений студентов.

Этапы опытно-экспериментального исследования

Первый этап (**констатирующий**) включал организацию контрольной и экспериментальной групп на кафедре вокала Института музыки и хореографии Чжэнчжоуского педагогического университета (провинция Хэнань, КНР), диагностику исходного уровня сформированности контекстно-культурологических знаний и умений китайских студентов-вокалистов как необходимого элемента их профессиональной подготовки в образовательном процессе вуза, планирование конкретных действий по реализации эксперимента, поиск необходимого музыкального (нотных изданий, видео и аудиозаписей произведений), методического и теоретического материала.

В ходе второго (**формирующего**) этапа проводились индивидуальные занятия в вокальном классе с участниками экспериментальной группы с использованием разработанных заданий (тренинги, тесты, сочинения, эссе, аннотации, музыкальные викторины, презентации, ролевые игры, доклады, конкурсы), отражающих ключевые содержательные принципы контекстно-культурологического подхода в обучении китайских вокалистов в вузе. А также прослушивание музыкальных произведений (педагогический показ, аудио и видеозаписи) в контексте разработанной педагогической программы, взаимодействие с коллегами.

На **контрольно-результатирующем** этапе осуществлялась обработка и анализ полученных результатов, формирование выводов исследования, оформление работы.

Критерии, направленные на выявление уровней сформированности контекстно-культурологических знаний и умений китайских студентов-вокалистов включали показатели, которые коррелируют с основными компонентами учебного процесса вокального класса: **мотивационно-аксиологическим** (ценностно-смысловое отношение обучающегося к явлениям мировой музыкальной культуры, мотивационная готовность к их освоению, диалоговый уровень субъект-субъектных отношений в образовательном процессе), **художественно-рефлексивным** (уровень интеллектуальных качеств студента, его способность к обобщениям разнообразных знаний и умений, широкий кросс-дисциплинарный кругозор и музыкально-слуховой опыт, поисковая активность в изучении технологических приёмов и нотного текста исполняемого произведения) и **деятельностно-творческим** (проявление креативности в учебном процессе, развитость волевой сферы, стремление к исполнительской деятельности, знакомство с различными интерпретациями изучаемого произведения, алгоритм контекстуального использования приобретённых знаний и умений в профессионально-творческой деятельности).

В педагогическом эксперименте по теме диссертации, проводившемся в течение двух семестров 2020-2021 учебного года) участвовали студенты (уровень бакалавриата) данного китайского вуза (12 человек в контрольной группе и 12 человек в экспериментальной). Участники экспериментальной группы учились в моём классе вокала, а состав контрольной группы был представлен студентами, обучающимися у других преподавателей. Студенты подбирались с примерно одинаковыми показателями успеваемости предыдущих двух лет, согласно оценочным листам. Кроме того, экспертная оценка контрольных срезов на всех этапах опытно-экспериментального исследования осуществлялась коллегиально преподавателями Института музыки и хореографии Чжэнчжоуского педагогического университета согласно вышеобозначенным критериям.

Контрольный срез формирующего этапа эксперимента заключался в исполнении студентами подготовленной программы (три произведения согласно учебным программам вокального класса), выполнении тестового задания (см. Приложение II) и кратком собеседовании об исполненной программе. Полученную информацию мы оценивали по трехбалльной шкале отдельно по каждому из компонентов учебного процесса вокального класса в вузе.

Так, например, по *мотивационно-аксиологическому компоненту, высокий уровень* сформированности контекстно-культурологических знаний и умений студентов-вокалистов, *включал*:

- наличие системы мотивации к овладению вокальным искусством;
- индивидуализированное ценностно-смысловое отношение к явлениям мировой культуры, готовность к их освоению;
- раскрытие музыкально-художественного образа музыкального произведения в собственном исполнительстве;
- диалоговый уровень субъект-субъектных отношений в образовательном процессе;
- диверсифицированный по жанрам и стилям слушательский опыт;
- проявление эмоционально-личностного отношения к исполняемой и воспринимаемой музыке.

Средний уровень сформированности контекстно-культурологических знаний и умений студентов-вокалистов по данному компоненту характеризует:

- мотивация к овладению вокальным искусством проявляется выборочно и неоднородно;
- ценностно-смысловое отношение к явлениям мировой культуры имеет общий характер, готовность обучающихся к их освоению сопряжена с рядом условий;
- раскрытие музыкально-художественного образа музыкального произведения в собственном исполнительстве нестабильно;

- диалоговый уровень субъект-субъектных отношений в образовательном процессе явно не выражен;
- слушательский опыт обучающегося значителен по объёму, но не диверсифицирован по жанрам и стилям, а также национальным композиторским школам;
- проявление эмоционально-личностного отношения к исполняемой и воспринимаемой музыке сопряжено с различными спецификациями произведений.

Низкий уровень сформированности контекстно-культурологических знаний и умений студентов-вокалистов по данному компоненту включает:

- мотивация к овладению вокальным искусством волатильная, зависит от множества факторов;
- индивидуализированное ценностно-смысловое отношение к явлениям мировой культуры отсутствует, как и готовность обучающихся к их освоению;
- раскрытие музыкально-художественного образа музыкального произведения в собственном исполнении поверхностно;
- диалоговый уровень субъект-субъектных отношений в образовательном процессе не выражен;
- слушательский опыт незначителен по объёму и не диверсифицирован по жанрам и стилям;
- эмоционально-личностное отношение к исполняемой и воспринимаемой музыке проявляется незначительно.

Полученные данные по данному компоненту отображены в следующей таблице:

Таблица 1

Исходный уровень сформированности контекстно-культурологических знаний и умений (мотивационно-аксиологический компонент)

Исходный уровень сформированности контекстно-культурологических знаний и умений (мотивационно-аксиологический компонент)	Экспериментальная группа (12 участников)	Контрольная группа (12 участников)
Высокий	4 (33,3%)	4 (33,3%)

Средний	5 (41,66%)	4 (33,3%)
Низкий	3 (25%)	4 (33,3%)

Высокий уровень художественно-рефлексивного компонента сформированности контекстно-культурологических знаний и умений студентов-вокалистов характеризует:

- развёрнутые представления о разнообразных исторических, культурологических, национальных контекстах исполняемых вокальных произведений;
- выраженные интеллектуальные способности, направленные на обобщение и корреляцию разнообразных знаний и умений;
- широкий кросс-дисциплинарный кругозор в сфере культуры и смежных видах искусства, соответствующий музыкально-слуховой опыт обучающихся;
- способность к планированию и структурированию самостоятельной работы над произведением;
- поисковая активность обучающихся в изучении технологических приёмов, знание и осмысленное применение методов вокальной практики;
- изучение нотного текста исполняемого произведения не только с технологических позиций, а на творческо-исследовательском уровне.

Средний уровень художественно-рефлексивного компонента сформированности контекстно-культурологических знаний и умений студентов-вокалистов характеризует:

- представления об исторических, культурологических, национальных контекстах исполняемых вокальных произведений установлены не в полной мере;
- интеллектуальные способности, направленные на обобщение и корреляцию разнообразных знаний и умений проявляются у обучающихся выборочно;
- кросс-дисциплинарный кругозор в сфере культуры и смежных видах искусства, музыкально-слуховой опыт не обладают необходимой диверсификацией и корреляцией с профессиональной деятельностью студента-вокалиста;

- способность к планированию и структурированию самостоятельной работы над произведением выражена в незначительной степени;
- поисковая активность обучающихся в изучении технологических приёмов, знание и осмысленное применение методов вокальной практики ограничены рядом условий;
- изучение нотного текста исполняемого произведения поверхностно и лишь незначительно направлено на выявление художественного замысла композитора.

Низкий уровень художественно-рефлексивного компонента сформированности контекстно-культурологических знаний и умений студентов-вокалистов характеризует:

- отсутствие представлений об исторических, культурологических, национальных контекстах исполняемых вокальных произведений;
- интеллектуальные способности обучающихся, направленные на обобщение и корреляцию разнообразных знаний и умений практически не проявляются;
- незначительный кросс-дисциплинарный кругозор в сфере культуры и смежных видах искусства, музыкально-слуховой опыт обучающихся не направлен на их профессиональную деятельность;
- способность к планированию и структурированию самостоятельной работы над произведением не выражена;
- поисковая активность обучающихся в изучении технологических приёмов, знание и осмысленное применение методов вокальной практики отсутствует;
- изучение нотного текста исполняемого произведения поверхностно и направлено только на выполнение технологических приёмов.

Полученные данные по данному компоненту отображены в следующей таблице:

Исходный уровень сформированности контекстно-культурологических знаний и умений (художественно-рефлексивный компонент)

Исходный уровень сформированности контекстно-культурологических знаний и умений (художественно-рефлексивный компонент)	Экспериментальная группа (12 участников)	Контрольная группа (12 участников)
Высокий	0 (0%)	0 (0%)
Средний	4 (33,3%)	3 (25%)
Низкий	8 (66,66%)	9 (75%)

Высокий уровень сформированности контекстно-культурологических знаний и умений в деятельностно-творческом компоненте включал:

- проявление креативности в учебном процессе, высказывание своего мнения, направленность на реализацию поставленных целей и задач, мобилизация артистических качеств и технологических умений;
- развитость эмоционально-волевой сферы, стремление к исполнительской деятельности, участие в различных сценических мероприятиях;
- знакомство с различными трактовками изучаемого произведения, потребность в самостоятельном создании художественной интерпретации как самовыражения в вокально-исполнительской деятельности;
- творческий поиск эффективных методов и технологий обучения вокальному искусству с выраженной готовностью в саморазвитии и достижении успеха в профессиональной деятельности;
- владение вокальными навыками, обусловленными художественным содержанием исполняемого произведения и технологией воплощения этого содержания.

Средний уровень сформированности контекстно-культурологических знаний и умений по деятельностно-творческому компоненту включал:

- проявление креативности в учебном процессе нестабильно, боязнь высказывания своего мнения, направленность на реализацию поставленных целей и задач не проявляется в конкретике артистических качеств и технологических умений;

- развитость эмоционально-волевой сферы сопряжена с рядом условий, участие в различных сценических мероприятиях нерегулярное;
- знакомство с различными трактовками изучаемого произведения происходит по постороннему побуждению, отсюда низкая потребность в самостоятельном создании художественной интерпретации как самовыражения в вокально-исполнительской деятельности;
- творческий поиск эффективных методов и технологий обучения вокальному искусству с выраженной готовностью в саморазвитии и достижении успеха в профессиональной деятельности выражен незначительно;
- владение вокальными навыками, обусловленными художественным содержанием исполняемого произведения и технологией воплощения этого содержания проявляется выборочно.

Низкий уровень сформированности контекстно-культурологических знаний и умений по деятельностно-творческому компоненту включал:

- проявление креативности в учебном процессе отсутствует, свое мнение не высказывается, поставленные преподавателем цели и задачи в должной степени не выполняются;
- эмоционально-волевая сфера не развита и не направлена на участие в различных сценических мероприятиях;
- отсутствие опыта знакомства с различными трактовками изучаемого произведения, интерпретационно-исполнительские способности обучающегося не проявляются;
- творческий поиск эффективных методов и технологий обучения вокальному искусству, готовность к саморазвитию и достижению успеха в профессиональной деятельности не выражен;
- владение вокальными навыками, обусловленными художественным содержанием исполняемого произведения и технологией воплощения этого содержания несущественно.

Полученные данные по данному компоненту отображены в следующей таблице:

Таблица 3

Исходный уровень сформированности контекстно-культурологических знаний и умений (деятельностно-творческий компонент)

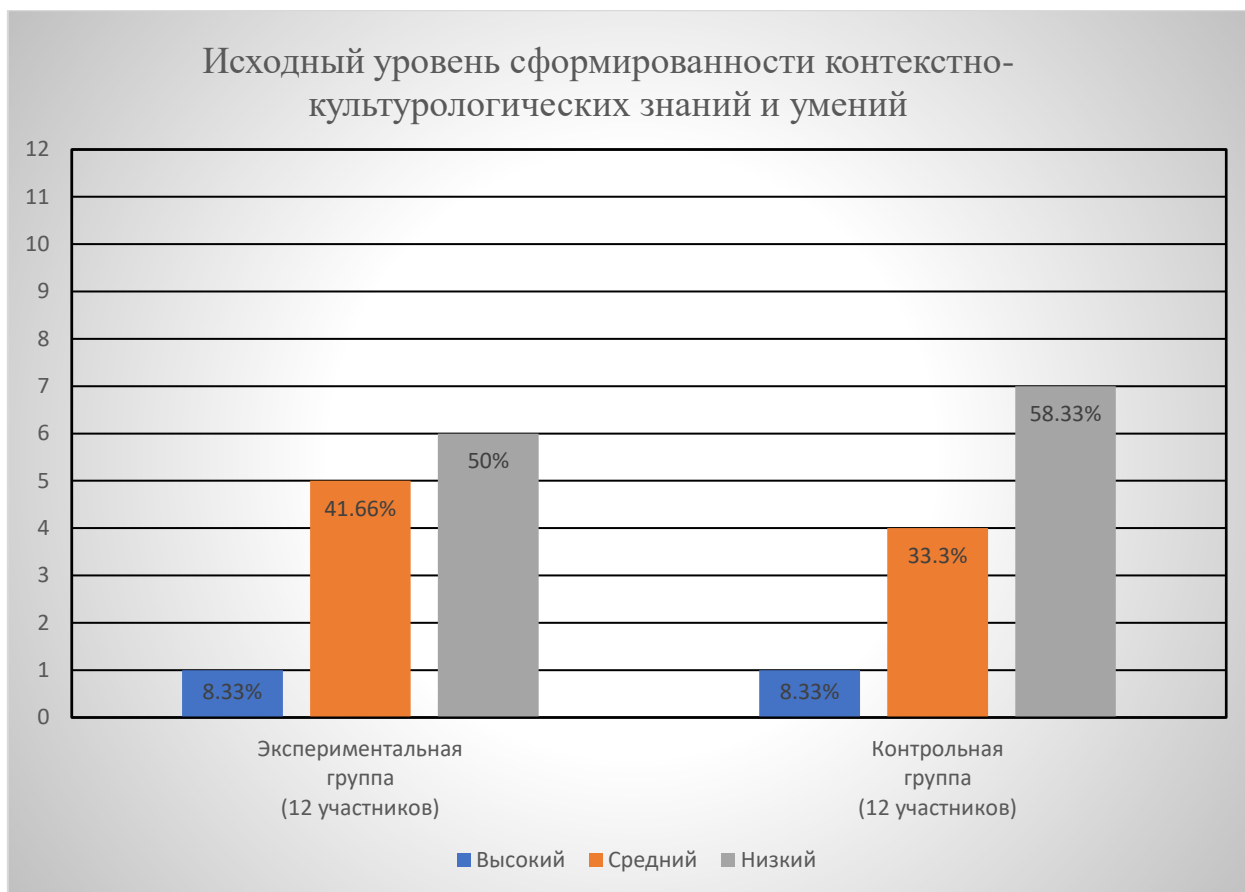
Исходный уровень сформированности контекстно-культурологических знаний и умений (деятельностно-творческий компонент)	Экспериментальная группа (12 участников)	Контрольная группа (12 участников)
Высокий	0 (0%)	0 (0%)
Средний	6 (50%)	5 (41,66%)
Низкий	6 (50%)	7 (58,33%)

Данные интегрированной таблицы исходного уровня сформированности контекстно-культурологических знаний и умений выглядят следующим образом:

Таблица 4

Интегрированные исходные данные сформированности контекстно-культурологических знаний и умений

Исходный уровень сформированности контекстно-культурологических знаний и умений	Экспериментальная группа (12 участников)	Контрольная группа (12 участников)
Высокий	1 (8,33%)	1 (8,33%)
Средний	5 (41,66%)	4 (33,3%)
Низкий	6 (50%)	7 (58,33%)



Таким образом, по итогам выполнения контрольных заданий констатирующего этапа опытно-экспериментального исследования, мы выявили, что у большинства студентов-вокалистов исходные параметры сформированности контекстно-культурологических знаний и умений находятся на низком и среднем уровне. Это убедило нас в необходимости апробации педагогической программы «Контекстуальный мониторинг музыкального произведения» как формы обучения, дополняющей базовые дисциплины вокального класса и выступающей технологическим инструментом реализации контекстно-культурологического подхода в вузовской подготовке китайских вокалистов.

Уточним, что разработанные нами специальные задания и тренинги проводились непосредственно в рамках вокального класса и имели непосредственную корреляцию с изучаемым репертуаром (см. Приложение I), а также уровнем развития голосовых данных каждого обучающегося и решением конкретных технологических и художественных задач посредством методов объяснения, демонстрации, практики, диалоговой коммуникации, а

также ситуационного и рефлексивного методов наблюдения и прослушивания. На формирующем этапе эксперимента были апробированы и педагогические условия эффективной реализации контекстно-культурологического подхода в обучении китайских вокалистов, рассмотренные во второй главе.

Кратко обозначим образцы заданий, их цели и смысл, пути решений задач в рамках программы «Контекстуальный мониторинг музыкального произведения в вокальном классе».

***Задание 1.** Проанализируйте исполнение романса С. Рахманинова «Не пой, красавица, при мне» ор.4 Д. Хворостовским и Г. Вишневской. Сформулируйте общие представления о художественных образах этого романса, какими средствами выразительности достигается, например, его восточный колорит. В чём Вы видите проявление русских черт и индивидуального стиля Рахманинова? В какой мере метроритмические, темповые и динамические характеристики фортепианного сопровождения влияют на вокальную технологию? Насколько вокальная мелодика отражает поэтический текст Пушкина? Раскройте общие и отличительные признаки этих двух интерпретаций.*

В данном задании нам было важно сконцентрировать внимание студента, в первую очередь, на двух моментах – значимость индивидуального выражения музыкального произведения и передачи его поэтического текста. Не случайно были выбраны выдающиеся исполнители и стихотворение гениального А.С. Пушкина.

***Задание 2.** Изучите мотивацию авторских указаний в нотном тексте романса С. Рахманинова «Не пой, красавица, при мне» ор.4. Поясните, каким образом они влияют на использование вокально-технологических приёмов и создание художественного образа произведения.*

Выбор романса в этом типе заданий также был обусловлен высокой художественной ценностью рахманиновского шедевра и его популярностью в учебном репертуаре. Кроме того, это в целом отражало ключевое условие разработанной педагогической программы, заключающееся в повышении

уровня аналитической работы вокалиста с нотным текстом исполняемого произведения. Как известно, С.В. Рахманинов придавал большое значение визуальному ряду нотного текста – многие параметры предполагаемого исполнения им фиксировались.

Также этот романс – яркий образец неразрывного единства вокальной партии и аккомпанемента. Произведение «обрамляет» развёрнутое фортепианное вступление и заключение, которые во многом дают представление о художественном содержании – орнаментальная гибкая мелодия, напоминающая ориентальный узор. И органнй пункт на тонике как выражение восточного колорита. Задолго до вступления вокалиста слушатель проникается «атмосферой» рахманиновского шедевра. И поэтому от концертмейстера здесь так много зависит. Его функции отнюдь не подчинённые. Недаром, Рахманинов, являясь превосходным пианистом, достаточно подробно выписывает свои пожелания (см. Приложение IV). Так, например, он предостерегает от излишне медленного темпа, обозначая в заглавии *allegretto*.

В дальнейшем, временная шкала будет обозначаться довольно подробно и в вокальной партии – *ritenuto*, *a tempo*, *tenuto*, *meno mosso*. Все эти градации будут связаны с изменениями экспрессии в тексте, которые должен выразить вокалист. Фортепианная партия часто фиксируется как многослойная партитура – по два голоса в каждой руке с соответствующим расположением штилей нот – витиеватая мелодия в верхнем регистре, оstinатный бас и пряные, восточные гармонии в середине. Примечательно, что в самом начале отсутствуют басы в низком регистре (что было бы типично для жанра романса), как бы давая образ гибкой юной девы. Композитор даёт точное представление исполнителю и о тактильной сфере в аккомпанементе – гибкое легато в мелодии, стаккато под лигой восьмых нот. А также акценты и *Sf.* в наиболее важных гармониях.

Примечательно, что общее движение во вступлении как бы спускается вниз – ещё одна деталь, показывающая горный пейзаж Кавказа. Но, конечно,

это всего лишь фон – становится ясно, когда после резкого контраста (PPP – Sf. – что довольно редко встречается в камерной вокальной музыке) вступает героиня (или герой – существует и женская и мужская традиции исполнения этого романса). И далее внимание слушателя целиком приковано к вокальной партии, несмотря на то что в нескольких двутактовых solo фортепиано как бы «договаривает» то, что не сказано (спето) главным героем.

Вокальные трудности в этом романсе многообразны. Это и достаточно большой диапазон (от «ми» первой октавы до «ля» второй). Это и обилие текста на мелких нотах (на шестнадцатых и даже тридцать вторых, что также большая редкость в вокальных партиях), и длинные фразы, требующие мастерского владения дыханием. Или такие, казалось, бы не значительные детали, как опевания в вокализе и мягкие окончания фраз на слабых долях такта, довольно прихотливый ритм.

Очень много указаний для исполнителя композитор выписывает в тексте, непосредственно в вокальной строчке. Например, подробные (почти в каждом такте) динамические ремарки, показывающие драматургическое строение фразы. Но всё-таки это лишь средство донесения текста – и это, пожалуй, главная вокальная трудность данного романса, особенно в том случае, когда поёт не носитель русского языка.

Задание 3. Сравните романсы М. Глинки и С. Рахманинова «Не пой, красавица» на стихи А. Пушкина в пяти аспектах – принадлежности к российской композиторской школе, историческому стилю, индивидуального авторского почерка, художественного образа и средствах его воплощения.

Романсы на один и тот же стихотворный текст – явление не столь уж частое в музыкальном искусстве. В то же время, такой пример даёт возможность более явно увидеть индивидуальную типологию конкретного произведения в обозначенных пяти аспектах комплексного анализа.

Задание 4. Расскажите о своём опыте восприятия музыкально-театральных постановок. Какую роль в этом для Вас играет их визуальная часть (помимо голосовых данных певцов)? Например, декорации, костюмы,

световое оформление, в целом, режиссерская концепция. Какое значение для Вас имеет историческая стилистика оперы, её жанровая и национальная принадлежность. Как это проявляется в вокальном исполнительстве? Знакомы ли Вы с постановками одной и той же оперы в разных театрах? Чем Вам запомнились эти интерпретации?

Оперный репертуар – важнейшая составляющая профессиональной компетенции любого вокалиста. Именно в этом жанре, помимо собственно технологических навыков, формируются и в широком смысле, артистические способности специалиста. Например, сценическое движение и речь, чувство партнёра, режиссёрские компетенции, интерпретационные качества и т.д. Формирование такого комплекса в учебном процессе вокального класса невозможно только посредством выучивания отдельных оперных арий. Обращение к опыту восприятия обучающимися оперных постановок различных театров (с помощью интернета) даёт возможность контекстуального анализа данной проблематики в соответствии с индивидуальным планом развития каждого студента.

***Задание 5.** Расскажите о своём наиболее удачном исполнении какого-либо вокального произведения. С чем это было связано? Не трудность вокальной партии, близость художественного образа, запоминающаяся мелодия, хорошая акустика зала, благожелательность слушателей, что-то ещё?*

Вокальная специальность – пожалуй, одна из самых коммуникативных и публичных в музыкальном профиле. Здесь инструментом творческого выражения является сам человеческий организм. Даже если впоследствии выпускник выберет педагогическое направление своей деятельности, исполнительская составляющая в любом случае будет важным компонентом профессии, который необходимо всячески актуализировать.

***Задание 6.** Сделайте сравнительно-стилевой анализ нотных текстов вокальных сочинений эпохи барокко, романтизма и XX века.*

Данное задание также направлено на повышение уровня аналитического текста изучаемого произведения. Определение его историко-стилевых индикаций яснее видно путём сравнения (например, старинная ария Генделя и романс Рахманинова).

Задание 7. Составить перечень вокальных произведений из индивидуального слухового опыта по разным параметрам – исторический стиль, жанровой принадлежности и национальным композиторским школам.

Задание 8. Составить такой же перечень собственного исполнительского репертуара. Отдельно зафиксировать произведения, которые Вы бы хотели выучить в ближайшем будущем.

Данные два задания позволяют структурировать музыкально-слуховой опыт и исполнительский репертуар каждого студента, обозначить в нём выраженные лакуны, наметить перспективу развития в этом плане. Функция преподавателя при этом – рекомендовать обучающемуся возможные пути совершенствования и расширения параметров этих структур.

Также в ходе формирующего этапа эксперимента был проведён конкурс самостоятельных работ студентов в номинациях «китайская народная песня» и «современное вокальное произведение китайских композиторов». Эти жанры были выбраны как наиболее близкие студентам ментально. Кроме того, данный сегмент, к сожалению, до сих пор крайне недостаточно представлен в учебном процессе вокального класса китайских вузов. Отметим высокую мотивацию студентов к участию в данном мероприятии и творческий уровень выбора репертуара. По окончании конкурса, помимо оглашения имён победителей и баллов остальным участникам, был проведён «круглый стол», на котором члены жюри (преподаватели кафедры) анализировали технологические и художественные аспекты исполнения.

В рамках программы использовались и вербальные тренинги для студентов на темы, касающиеся корреляции слухового и исполнительского опыта обучающихся, общекультурного развития и реализации технологических приёмов, использования широких междисциплинарных

знаний в вокальном исполнительстве и т.д. Например – «Исторический стиль – технология и художественный образ», «Индивидуальный авторский почерк в преломлении национальных традиций», «Народные песни как этнический концентрат культуры», «Как Вы понимаете тезис – изучение нотного текста вокального сочинения как Текста Культуры?» и т.д.

Данные вербальные тренинги затем находили своё продолжение в письменных работах обучающихся в виде письменных заданий – доклады, сочинения, эссе, презентации, аннотации по проблематике вокального класса, в том числе и произведений исполнительского репертуара.

Приведём образец *ролевой игры «Мой музыкальный герой», разработанной и используемой в рамках эксперимента:*

Требуется составить предполагаемый «портрет» героя, от лица которого передаётся художественное содержание исполняемого вокального произведения. Творческие средства не ограничиваются – визуальное (рисование, актёрское воплощение), графическое (текстовый документ) или вербальное (рассказ от автора о своём герое) воплощение.

Ещё одной формой заданий было проведение *музыкальной викторины*. Предлагалось прослушать фрагменты незнакомых вокальных произведений, после чего студенты должны были подробно описать свои слушательские ощущения, на их основе предположить возможное авторство, принадлежность к историческому стилю и жанру. Обосновать высказанные предположения, попытаться сформулировать, посредством каких музыкальных средств они пришли к тем или иным выводам.

Широко использовались *задания на анализ нотного текста вокального произведения*. Студентам предлагалось проанализировать нотный текст акустически незнакомому ему вокального сочинения. Исходя из композиторских ремарок, наметить пути воплощения авторского замысла художественного образа и технологических трудностей. В интерпретационном контексте рассмотреть историко-стилевые, национальные, композиторские и жанровые индикации сочинения.

Приведём пример *теста «Контекстуальный мониторинг вокального сочинения»*:

Обучающемуся даётся для анализа вокальное произведение из исполнительского репертуара. Например: С. Рахманинов, стихи А. Пушкина «Не пой, красавица, при мне»

- 1. Указать 2-3 других вокальных произведений этого же композитора.*
- 2. Указать 1-2 произведений этого композитора в других жанрах.*
- 3. Указать 1-2 произведения этого же поэта.*
- 4. Указать 4-5 фамилий поэтов, писателей, драматургов этой же национальности.*
- 5. Указать 3-4 композитора-современника.*
- 6. Указать 2-3 фамилии выдающихся интерпретаторов музыки этого композитора.*
- 7. Указать 3-4 фамилии известных вокальных исполнителей той же национальности, что и автор произведения.*
- 8. Указать 1-2 фамилии известных вокальных педагогов той же национальности, что и автор произведения.*
- 9. Указать наиболее известные вокальные учебные заведения и музыкальные театры страны, чьим представителем является автор произведения.*
- 10. Указать исторический стиль произведения.*
- 11. Указать 3-4 произведений других композиторов этого же исторического стиля.*
- 12. Указать жанр произведения.*
- 13. Указать 3-4 произведения в этом же жанре других композиторов.*

Вариант решения:

- 1. «Весенние воды», «В молчаньи ночи тайной», «Они отвечали».*
- 2. опера «Алеко», Рапсодия на тему Паганини для фортепиано с оркестром.*
- 3. роман «Евгений Онегин», повесть «Пиковая дама».*
- 4. Лермонтов, Некрасов, Блок, Достоевский.*

5. Чайковский, Римский-Корсаков, Аренский, Стравинский.
6. Хворостовский, Гедда.
7. Вишневецкая, Нестеренко, Нетребко.
8. О.В. Бородина, В.Б. Ванеев.
9. Московская и Петербургская консерватории, Российская академия музыки им. Гнесиных, Большой и Мариинский театры, Михайловский театр, театр им. Станиславского и Немировича-Данченко.
10. Романтический.
11. Романсы Чайковского, вокальные циклы Шуберта, Шумана, Брамса.
12. Романс.
13. Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков.

Большое значение в рамках разработанной программы имело формирование у обучающихся навыков исполнительского анализа тех произведений, которые изучались в вокальном классе. Это был именно комплексный анализ, в котором учитывались различные составляющие, помимо певческой технологии – и графическая запись нотного текста, параметры аккомпанемента, выбор стихов, стилевые, национальные, жанровые спецификации.

Приведём в качестве примера исполнительский анализ двух номеров из вокального цикла Ван Цзяньчжона (1933-2016), одного из самых известных композиторов в Китае, настоящего «патриарха» традиционной китайской музыки (См. Приложение IV – Ван Цзяньчжон. Пять стихов Ли Чинжао: [ноты] /https://weibo.com/p/1005057660494957/home?from=page_100505&mod=TAB&is_all=1#_rnd1632767263790/).

Показателен выбор композитором поэтического текста. Ван Цзяньчжон обращается к сборнику Ли Цинчжао (1084–1151) «Строфы из гранёной яшмы», создавшей множество стихотворений, редких по изяществу и глубине. Художественное содержание их находится в русле национальной традиции – созерцание природы и на этой основе сокровенные мечты и размышления о

предназначении человека. В лирических миниатюрах поэтессы династии Сун законченность формы сочетается с некоторой недосказанностью, и композитор использует этот стиль, получивший название «вэньюэ» (изысканный), который в поэзии проявляется в том, что «слова закончены, а смысл их неиссякаем. Смысл закончен, а чувства неиссякаемы». Это относится и к музыке. Ли Цинчжао создала свое направление и оказала большое влияние на Синь Цици, Лу Ёу и других поэтов в жанре Ци.

Вокальный цикл был написан Ван Цзяньчжоном в 80-х годах XX века. Композитор говорил о концепции цикла как своеобразном жизненном цикле, полным счастливых моментов юности до темы одиночества в финале.

«Жумэн-лин» («Словно во сне»)

(常记溪亭日暮·沉醉不知归路·兴尽晚回舟·误入藕花深处·争渡·争渡·惊起一滩鸥鹭。)

(Перевод М. Басманова. М.: Художественная литература, 1970. 80 с.; 1974. 106 с.)

*«Мне помнится солнца закат,
беседка над горной рекой,
Когда опьянённые мы
забыли дорогу домой.
Веселье прошло,
и в лодку вернулись тогда.
В потёмках случайно заплыли в затон,
где в лотосах скрылась вода.
Мы плыли с тобой,
мы плыли с тобой...
Лишь белая чайка, вскричав,
взлетела над тёмной водой».*

Это изысканная миниатюра в двадцать четыре такта, воспоминание о далёкой юности, представляющая собой в музыкальной форме один период. Данный текст тонко воплощён в музыкальном содержании: недосказанность,

неопределённость, зыбкость душевного состояния героини передана точными музыкальными средствами.

Мелодическая линия по китайской традиции носит «ленточный» характер, она прерывиста, короткие фразы как бы «кружатся» в поисках тонального центра, но его не находят. Мелодия в пентатонике то «устремляется» к центру «F», то к «B», она прихотливо «вьётся», и в окончании фраз, которые не находят устоя в тонике, как бы постоянно слышится вопрос «Что мне делать?». Фортепиано находится в равноправном «диалоге» с вокальной партией, аккомпанемент мягко завершает, «договаривает» прерывистую линию мелодии.

Нельзя не обратить внимание на аккордовые кластеры, которые изредка нарушают прозрачность аккомпанемента. В отдельных фигурах аккомпанемента слышны имитации струнного китайского инструмента цитры. Мелодическая и гармоническая хроматика создаёт ощущение неустойчивости и зыбкости. Это яркий пример мелодической линии, основанной на пентатонике и вместе с тем, европейской хроматической гармонии XX в. Исполнение предполагает довольно оживлённый темп, в фактуре доминируют светлые мажорные краски.

Поэтический текст Ли Цинчжао отражает её юношескую влюбленность к природным пейзажам, внимание к окружающим явлениям и предметам, самосозерцание, устремление к любви и красоте. Музыка Ван Цзяньчжона этому соответствует – она нежная, милая и изящная. Стихотворение включает в себя сяолин (куплет), состоящий из 33-ёх иероглифов. Кажется, что немногочисленные «штрихи» сделаны композитором случайно, но они содержат тайный и глубокий смысл. В первых двух строчках описываются чувства, вызванные опьянением. Потом «веселье проходит» и нужно идти домой, после чего автор «случайно» забредает в темный пруд, заполненный лотосами. Слова заканчиваются (как и мелодия), а смысл до конца не раскрыт, что предоставляет слушателю возможность для размышлений и представлений. Оживленная девушка, лунный свет с витающим ароматом

лотоса, лодка, испугавшая чайку, сцена, происходящая на прекрасной поверхности озера с лотосами на нем, предстают перед нашими глазами.

Вокальная мелодия (сопрано) очень лирична и полна беззаботного, радостного настроения. Исполнителю необходимо передать стук сердца, дыхание и другие всевозможные нюансы. Одновременно должно быть чувство иллюзии и мечтания, внимание к сменам тембра. Первая строка – малая терция, начинается мелодия с гласной «а», заканчивается гласной «и». Перед тем как начать петь первый иероглиф 常, необходимо взять воздуха побольше, чтобы не получился пустой звук. При пении второго иероглифа 记 мелодия нисходящая – следует придать значение тому, чтобы голос не уходил внутрь, преодолевать сложности произнесения закрытого гласного звука так, чтобы голос прошел благодаря созвучию и плавно перешел к окончанию этой строчки 溪亭日暮 («Мне помнится солнца закат, беседка над горной рекой»). 溪, 亭 – закрытые звуки при восходящей мелодии.

Необходимо обладать всей мощностью дыхания, чтобы показать нарастающую силу фразы, будто идет переход от чего-то невзрачного и смутного к яркому и чистому. Иероглифы во второй строке 沉醉 («Когда опьянённые мы») имитируют ритм первой строки. Тесситура восходит вверх, на иероглифах 归路 («Забыли дорогу домой»), далее пение идет по нисходящей. В этот момент нужно хорошо овладеть гласной «у» в таких словах, как 醉、归路 (цзуй, гуй, лу). В конце строчки необходимо смягчить акцент.

Перед тем как петь следующую строку 兴尽晚回舟 («Веселье прошло, и в лодку вернулись тогда»), необходимо настроиться на следующую интонацию и взять полноценное дыхание. Иероглиф 兴 на «gis» 1-ой октавы образует с концом предыдущей строки «g» секундный интервал. Здесь необходимо обращать внимание на то, чтобы был точный и плавный интонационный переход к пентатонике при использовании дыхания, резонатора, музыкальных оттенков и других аспектов.

Одновременно с этим данная строчка должна пропеваться максимально свободно и открыто, выражая беззаботность девушки, чье веселье закончилось и нужно идти к лодке. К словам 晚回 («вернуться к лодке») композитор применяет форму пунктирного ритма, словно девушка игриво прыгает вперед по маленьким камушкам в воде. Здесь необходимо полностью контролировать дыхание в высокой тесситуре, избежать тяжести. В строке «случайно заплыли в затон» значительные интонационно-интервальные трудности в передаче красивого пейзажа цветущего лотоса. Сложность ещё и в том, что трансформация интервалов происходит стремительно на мелких нотах.

Строчка «Мы плывем, мы плывем» выражает обеспокоенные и тоскливые настроения. В начале делается акцент на первый иероглиф, усиливается напряжение, чувства становятся более контрастными. После этого идет резкий скачок на ундециму к ля бемоль второй октавы, что приводит к небольшой кульминации в конце на словах «Лишь белая чайка, вскричав, взлетела над тёмной водой». Первый иероглиф в последней строчке – закрытый звук, на котором делается акцент, также является короткой 16-ой нотой. После этого – восьмая пауза и получается эффект прерывания голоса с перспективой развития художественного смысла. Окончание мелодии приходится на средний регистр, голос необходимо держать более раскованным, полностью выдерживая оттенки и тембр этой тесситур с обильной музыкальной экспрессией. В конце нужно сфокусировать внимание, чтобы при подвижной, энергичной мелодии дыхание было продолжительным для выстраивания единой линии. Ритмическая основа мелодии должна точно совпадать со стихотворным метром. Только в этом случае будет ясным значения всех слов.

«Хуаньсиша» («Стирка у ручья»)

(“ 淡荡春光寒食天 · 玉炉沉水袅残烟 · 梦回山枕隐花钿 · 海燕未来人斗草, 江梅已过柳生绵 · 黄昏疏雨湿秋千。”)

Весна тревожней стала и грустней,

И День поминовенья недалек...

Курильница из яшмы. А над ней,

Редея, извивается дымок.

Не в силах встать – лежу во власти грез,

И не нужны заколки для волос.

Прошла пора цветенья нежных слив,

Речные склоны поросли травой.

И пух летит с ветвей плакучих ив,

А ласточка все не летит домой.

И сумерки. И дождик без конца.

И мокрые качели у крыльца.

Структура этого номера представляет из себя два куплета, включающие 42 иероглифа. Молодая Ли Цинчжао появляется перед слушателем в образе красавицы из богатой и знатной семьи. В музыке и тексте обнажается ее грация и аристократизм. Этот образ также выражается с помощью детализированных и богатых чувств, изящных и таящих скрытый смысл. Благодаря детализированному описанию весеннего пейзажа и предметов в роскошной комнате мы чувствуем печальные и трогательные настроения девушки, её сокровенное душевное состояние.

Следует обратить внимание на довольно оживлённый темп исполнения (120 по метроному). Вместе с тем, не должно быть никакой суеты и излишней торопливости. Указанный композитором темп призван выражать весеннее настроение, молодость и жизненную энергию. Ли Цинчжао, описывает настроения девушки, которая «любит молодость и бережет ее». Исполнительнице необходимо помнить, что её героиня является представителем знатного рода, и пение должно быть утонченным и изящным, благородным и обворожительным. В первой половине описывается, как девушка пробудилась ото сна весной будучи в своей роскошной комнате. Здесь голос должен быть не слишком тяжелым, а нежным и ярким, подчеркивая весеннее настроение.

При этом важно равномерно распределить дыхание, точно следя за выполнением штрихов мелодии. В первой строке 淡蕩春光寒食天 («Весна тревожней стала и грустней. И День поминовенья недалек...») необходимо петь, отчетливо произнося каждое слово. При исполнении 淡、寒、天 (дань, хань, тянь) также важна хорошая артикуляция и, вместе с тем, каждый гласный звук был хорошо пропет, а окончание фразы обязательно смягчить.

В следующей строчке 玉炉沉水裊殘烟 («Курильница из яшмы. А над ней, редя, извивается дымок») применяется симметричный с первой строкой ритм. Добавление синкопы придаёт музыке ритмическую остроту в оживленном темпе. Но это не должно приводить к большой напряженности во время пропевания слов. При пении второй строчки необходимо добавить мелодическое украшение в виде форшлага, таким образом иллюстрируя вьющийся дымок. При исполнении нисходящих ступеней с большим интервалом, нужно напрягать брюшную часть, чтобы помогать дыханием при пении. Только так можно добиться единства положения голоса и красоты пения.

Исполняя строчки 梦回山枕隐花钿 («Не в силах встать – лежу во власти грез, и не нужны заколки для волос»), следует обратить внимание на выписанное замедление движения (росо meno mosso, rit.). Очень важное слово 未 (вэй) в строке 海燕未来人斗草 («А ласточка все не летит домой») – скачок на октаву и крещендо, таким образом передается усиление экспрессии при тщательной артикуляции и контроле дыхания. Мелодии в строчках 江梅已过柳生绵 («Прошла пора цветенья нежных слив, речные склоны поросли травой. И пух летит с ветвей плакучих ив») и 玉炉沉水裊殘烟 («Курильница из яшмы. А над ней, редя, извивается дымок») перекликаются друг с другом. В окончании 绵 (мянь) – 7 тактов, в заключительной строчке 黄昏疏雨湿秋千, обработка мелодии похожа на строчку со словами 梦回 (мэнхуэй) из первой части произведения. Различие заключается лишь в том, что на слове 湿 (ши) делается кратковременная и удивительная пауза в одну шестнадцатую.

Одновременно с этим необходимо обеспечить непрерывное выстраивание мелодической линии, при котором пение прерывается, а смысл не заканчивается. В заключительной музыкальной фразе тринадцать тактов, высокие требования предъявляются к умению контролировать дыхание. Со смысловой точки зрения текст этого номера можно разделить на две части. Экспрессия чувств в них будет различаться, в исполнении следует обращать внимание на контраст настроений.

Итак, **формирующий этап** экспериментального исследования уровня сформированности контекстно-культурологических знаний и умений в вокальном классе позволил выявить значительный интерес среди всех участников к актуализации соответствующего компонента их профессиональной деятельности. Выполняя вышеобозначенные задания, хотя и с различной степенью успешности, в целом студенты проявляли интерес и чувствительность к поставленной проблеме, воображение и независимость, предлагали свои идеи, версии или решения, демонстрировали стремление к продуктивности и структурированию учебного процесса. Рассматривая особенности воплощения музыкально-художественного образа в изучаемом произведении, студенты определяли конкретные средства музыкальной выразительности, проявление индивидуального авторского почерка, старались передать эмоциональное настроение и национальную специфику.

В мотивационно-аксиологическом компоненте многие участники эксперимента продемонстрировали высокий уровень эмоционально-личностного отношения к исполняемой и воспринимаемой музыке, а также к явлениям мировой культуры, готовности к их освоению, способности к рефлексии, воплощению художественного образа музыкального произведения в собственном исполнительстве, диалогичности субъект-субъектных отношений в образовательном процессе, диверсификации по жанрам и стилям слушательского опыта.

В художественно-рефлексивном компоненте сформированности контекстно-культурологических знаний и умений в вокальном классе следует

отметить значительное повышение представлений обучающихся о разнообразных исторических, культурологических, национальных контекстах исполняемых вокальных произведений, а также выраженные интеллектуальные способности, направленные на обобщение и корреляцию разнообразных знаний и умений. В разной степени участники эксперимента демонстрировали кросс-дисциплинарный кругозор в сфере культуры и смежных видах искусства, соответствующий музыкально-слуховой опыт и способность к планированию и структурированию самостоятельной работы над произведением. Была актуализирована поисковая активность обучающихся в изучении технологических приёмов, знание и осмысленное применение методов вокальной практики, изучение нотного текста исполняемого произведения не только с технологических позиций, а на творческо-исследовательском уровне.

В деятельностно-творческом компоненте сформированности контекстно-культурологических знаний и умений в вокальном классе нами было отмечено проявление бакалаврами креативности в учебном процессе, высказывание своего мнения, направленность на реализацию поставленных целей и задач, мобилизация артистических качеств и технологических умений. В ходе формирующего этапа эксперимента у многих студентов развивалась эмоционально-волевая сфера, стремление к исполнительской деятельности. Они принимали участие в различных сценических мероприятиях, знакомились с различными трактовками изучаемого произведения, создавали свои интерпретации. Повышался их уровень владения вокальными навыками и поиск эффективных методов и технологий обучения для достижения успеха в профессиональной деятельности.

В ходе контрольно-результатирующего этапа экспериментального исследования мы проводили повторную диагностику уровня сформированности контекстно-культурологических знаний и умений у участников контрольной и экспериментальной групп с использованием критериев, применявшихся на констатирующем этапе. Контрольный срез на

данном этапе эксперимента также заключался в показе студентами подготовленной на формирующем этапе программы и выполнении тестового задания по исполненным вокальным произведениям. Участники контрольной группы занимались по обычной программе вокального класса.

Значительная часть участников экспериментальной группы продемонстрировала эрудицию не только в узко профессиональных технологических вопросах певческого аппарата, но и в широком спектре гуманитарного знания, в том числе в области культуры, теории и истории искусств, национальных педагогических и композиторских школ, вокального исполнительства. Студенты были мотивированы на поиск недостающей информации о творчестве авторов вокальных сочинений, истории их создания, прослушивание и анализ интерпретаций различных исполнителей. Решение связанных с этим вопросов осуществлялось контекстуально совместно с преподавателем в вокальном классе. Процесс самоанализа и рефлексии вокалиста, обсуждение и объяснение новых знаний, расширяющих его музыкальный кругозор, поиск оптимальных выразительных средств, способов и умений служили для выполнения обучающимся ключевой музыкально-творческой задачи – создание индивидуальной художественной интерпретации исполняемого произведения.

Результаты проведённого контрольного среза позволили сделать вывод **о значительной эффективности дополнительной педагогической программы «Контекстуальный мониторинг музыкального произведения в вокальном классе» в отличие от обычного учебного процесса вокального класса.** К окончанию исследования в экспериментальной группе был зафиксирован лишь один человек с низким уровнем сформированности контекстно-культурологических знаний и умений, в контрольной группе – 5 человек.

Средний уровень интересующих нас параметров мы установили у пяти человек в экспериментальной и четырёх – в контрольной группе. Высокий уровень, соответственно – у шести и трёх участников эксперимента.

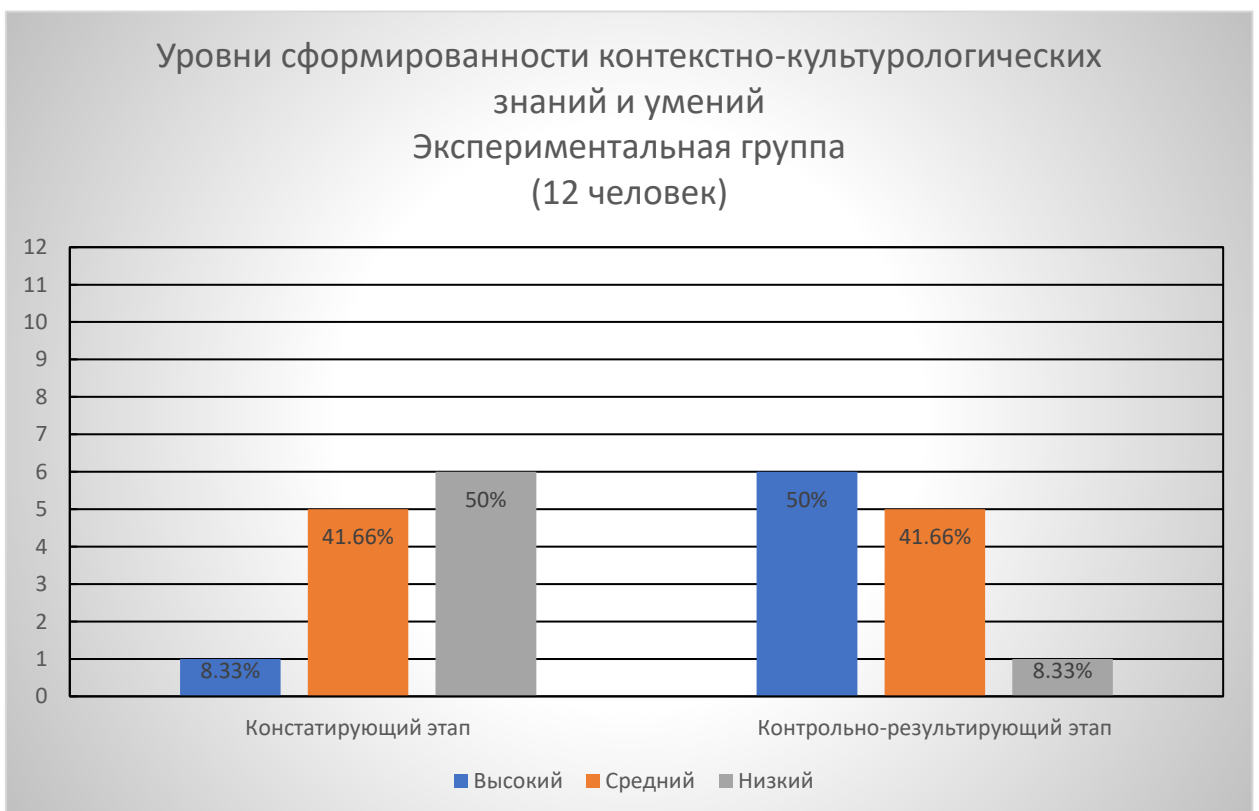
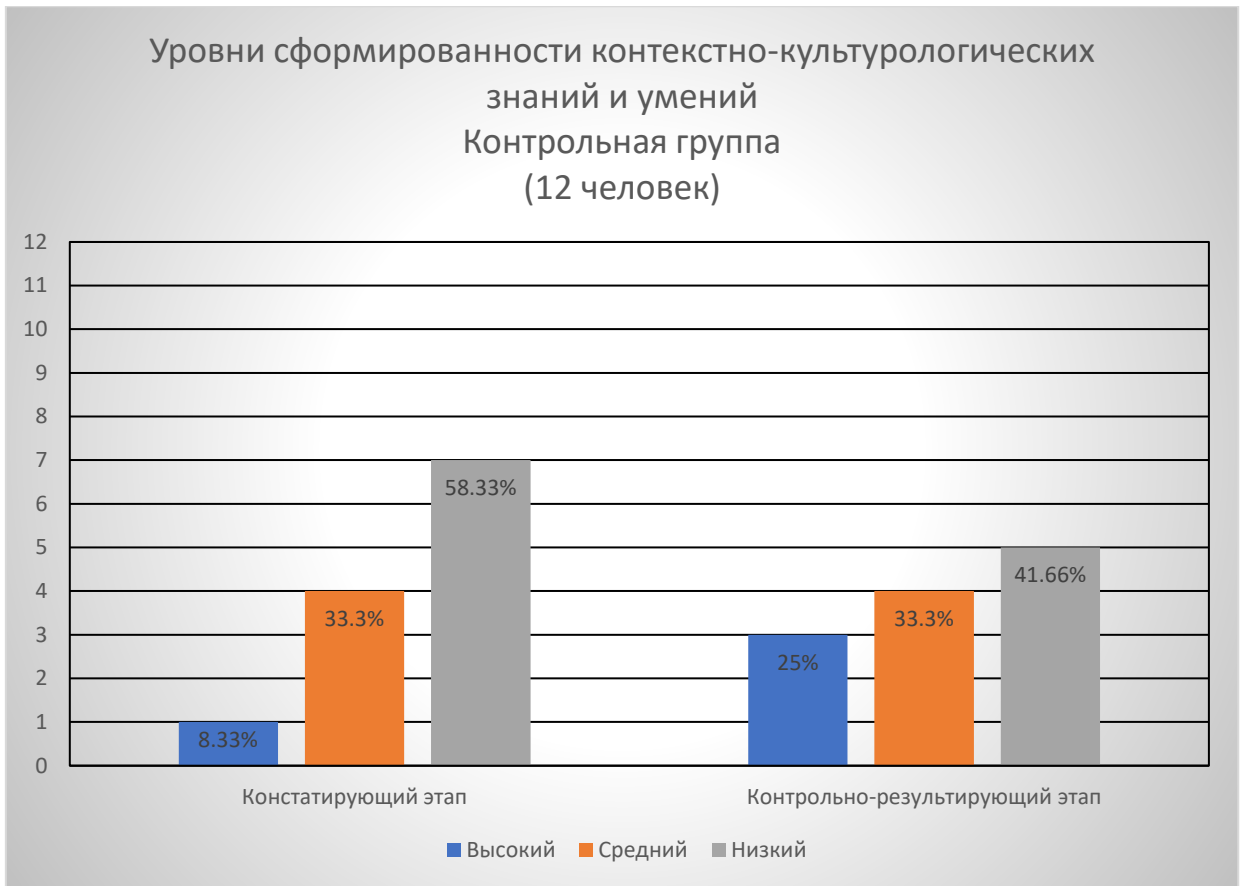


Таблица 5

Сравнительные данные констатирующего и контрольно-результатирующего этапов

	Уровни сформированности контекстно-культурологических знаний и умений	Констатирующий этап		Контрольно-результатирующий этап	
		Экспериментальная группа (12 человек)	Контрольная группа (12 человек)	Экспериментальная группа (12 человек)	Контрольная группа (12 человек)
1.	Высокий	1 (8,33%)	1 (8,33%)	6 (50%)	3 (25%)
2.	Средний	5 (41,66%)	4 (33,3%)	5 (41,66%)	4 (33,3%)
3.	Низкий	6 (50%)	7 (58,33%)	1 (8,33%)	5 (41,66%)

Заключительный анализ данных показал у участников экспериментальной группы более интенсивный процесс формирования контекстно-культурологических знаний и умений на всех этапах опытно-экспериментального исследования, в отличие от контрольной группы.

Экспериментальное исследование выявило значительные образовательные возможности педагогической программы «Контекстуальный мониторинг музыкального произведения в вокальном классе» как инструмента реализации контекстно-культурологического подхода в обучении китайских вокалистов в вузах России и КНР. Результаты исследования подтвердили методологическое обоснование и основные содержательные характеристики выдвигаемого подхода в качестве актуальной педагогической технологии современного вокального образования Китая вузовского уровня.

Выводы по III главе

1. Результаты проведённого анкетирования китайских студентов-вокалистов, констатирующий, формирующий и контрольно-результатирующий

этапы проведенного опытно-экспериментального исследования подтвердили актуальность контекстно-культурологического подхода в обучении китайских вокалистов в вузах России и КНР.

2. Контекстно-культурологический подход в обучении китайских вокалистов в вузах России и КНР понимается как совершенствование и прогрессивно-динамическое изменение образовательного процесса, обусловленное адаптацией индивидуально-художественного и технологического опыта обучающегося в мировое музыкально-культурное пространство в соответствии с определёнными принципами, методами и педагогическими условиями профессиональной подготовки.

3. Данный подход включает целевой модуль (цель, принципы, педагогические условия); содержательно-процессуальный блок (содержание педагогической программы «Контекстуальный мониторинг музыкального произведения в вокальном классе»); функциональный блок (мотивационно-аксиологический, художественно-рефлексивный и деятельностно-творческий компоненты процесса обучения, воспитания и развития); результативно-аналитический блок (критерии, показатели, уровни, результаты).

4. Совершенствование профессиональной подготовки китайских вокалистов как цель данного подхода представляет собой системно-организованный комплекс технологических, музыкально-артистических, рефлексивно-творческих и эмоционально-волевых ресурсов личности, направленный на контекстуальное понимание педагогических принципов европейской вокальной школы в интеграции с этнокультурными традициями китайского певческого искусства, обеспечивающий успешную разностороннюю деятельность молодых специалистов в данной области.

5. Контекстно-культурологический подход в вокальном классе китайских вузов как целенаправленное педагогическое воздействие реализуется на основе принципов инклюзивной поликультурности и творческой самореализации, а также кросс-дисциплинарного, диалогово-

коммуникативного, эмпатийно-толерантного, ситуационно-контекстуального, организационно-деятельностного, музыкально-просветительского принципов.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обучение китайских студентов музыкальных и педагогических специальностей в российских учебных заведениях становится всё более значимым сегментом коммуникативно-образовательного пространства двух стран. Этот процесс ещё не отражен в должной степени и лишь в последнее время начинает исследоваться в различных ракурсах. С одной стороны, профессиональная подготовка китайских специалистов в вузах России требует определённой корректировки учебного процесса – и это проблематика российской образовательной системы. С другой стороны, необходимо учитывать тот факт, что эта корректировка, поиск методологических подходов, педагогических технологий автоматически влияет и на образование КНР. Ведь получив образование в России, молодые китайские специалисты будут проводниками тех педагогических установок и традиций, которые они усвоили от своих российских наставников.

Подчеркнём, что китайские студенты-музыканты приезжают в Россию в первую очередь, с целью художественного совершенствования. Многие из них уже получили базовые навыки в Поднебесной. Они приезжают не только в страну с богатейшей музыкальной культурой, педагогическими и исполнительскими достижениями. Но и в страну с другой ментальностью, алгоритмом учебного процесса, другим социальным контекстом.

Основываясь на этих объективных факторах, проведённое исследование было направлено на разработку методологического обоснования, педагогических условий и методических рекомендаций по реализации контекстно-культурологического подхода в вокальном классе вузовского уровня как одного из инструментов совершенствования профессиональной подготовки специалистов в сфере вокального искусства.

В работе проанализирован историко-культурологический аспект развития вокальной культуры и образования России и Китая, рассмотрены актуальные дидактические подходы, научные исследования и педагогические технологии в современном вокальном образовании этих двух стран, выявлены тенденции интеграции и мультикультурализма в крупнейших китайских вокально-педагогических школах.

Сформулированные содержательные характеристики контекстно-культурологического подхода в вокальном обучении вузовского уровня в Китае обусловили необходимость разработки педагогических средств реализации данного подхода в практике. С этой целью были выявлены и проанализированы особенности образовательного процесса вокального класса, связанные с адаптацией индивидуально-художественного и технологического опыта обучающегося в мировое музыкально-культурное пространство в соответствии с определёнными принципами, методами и педагогическими условиями профессиональной подготовки.

В диссертации рассмотрен комплекс технологических, музыкально-артистических, рефлексивно-творческих и эмоционально-волевых ресурсов личности, направленных на контекстуальное понимание педагогических принципов европейской вокальной школы в интеграции с этнокультурными традициями китайского певческого искусства, обеспечивающий успешную разностороннюю деятельность молодых специалистов в данной области.

Определены педагогические условия эффективной реализации контекстно-культурологического подхода в обучении китайских вокалистов, изучен ценностно-ориентационный компонент их профессиональной подготовки. Предложены формы обучения, дополняющие базовые дисциплины вокального класса с применением специально разработанных заданий. Разработана и апробирована педагогическая программа «Контекстуальный мониторинг музыкального произведения в вокальном классе», доказана ее практическая эффективность.

Данная программа, как и контекстуально-культурологический подход в вузовском вокальном образовании в целом, лишь своеобразная «точка отсчёта» постижения явлений мировой музыкальной культуры – процесса поистине неисчерпаемого и бесконечного. Меняются или обновляются лишь механизмы, инструменты этого постижения. В дальнейшем результаты проведённого исследования могут быть использованы в практике преподавания вокала китайским студентам в вузах России и Китая, а также различных семинаров и курсов повышения квалификации педагогов-музыкантов вокального профиля. Основные положения диссертации позволяют найти применение в разработках учебно-методических материалов по широкому спектру проблем музыкально-педагогического образования, связанных с вокально-исполнительским, интерпретационным и просветительским компонентами.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдуллин, Э. Б. Методика музыкального образования: учебник для студентов вузов, обучающихся по специальности 030700 – Музыкальное образование / Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. – Москва: Музыка, 2006 (Типография «Наука»). – 334, [1] с.
2. Абдуллин, Э. Б. Методологическая подготовка музыканта-педагога: сущность, структура, процесс реализации / Э. Б. Абдуллин; Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский педагогический государственный университет». Москва: МПГУ, 2019. 278, [1] с.
3. Абдуллин, Э. Б. Основы исследовательской деятельности педагога-музыканта / Э. Б. Абдуллин. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2014. 368 с.
4. Алексеева, Л. Л. Театр песни. Искусство *bel canto* / Л. Л. Алексеева. – М.: Просвещение, 2009. 88 с.
5. Алиев, Ю. Б. Методологические и методические основы вокально-педагогического творчества: в 2 ч. / Ю. Б. Алиев. – Москва, 1993. 86 с.
6. Арнольдов, А. И. Человек и мир культуры: введение в культурологию / А. И. Арнольдов. — М.: Изд-во МГИК, 1992. 237с.
7. Арутюнов, С. С. Народы и культуры. Развитие и взаимодействие / С. С. Арутюнов. — М.: Наука, 1989. 234 с.
8. Асафьев, Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении / Б. В. Асафьев; редакция и вступительная статья Е. Орловой. – Москва: Музыка, 1968. 151 с.
9. Аспелунд, Д. Л. Развитие певца и его голоса / Д. Л. Аспелунд. – М.: Музгиз, 1952. – 268 с.

10. Барсов, Ю. А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки / Ю. А. Барсов. – Ленинград: Музыка, 1968. 54 с.
11. Барсов, Ю. А. Из истории русской вокальной педагогики / Ю. А. Барсов // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 6 / общ. ред. Л. Б. Дмитриева. – Москва: Музыка, 1982. С. 6-22.
12. Белик, А. А. Культурология: Антропология теории культур: учебное пособие / А. А. Белик. – Ин-т «Открытое общество», Российский государственный гуманитарный университет. М.: Изд-во РГГУ, 2004. 239 с.
13. Библер, В. С. Школа диалога культур: основные программы / В. С. Библер. – Кемерово: Алеф, 1992. 96 с.
14. Бодина, Е. А. Идеи музыкального образования: от Платона до Кабалевского. В 2 ч. Ч. 1. / Е. А. Бодина – М.: 11-й ФОРМАТ, 2013. 247с.
15. Боечко, М. А. Становление и современное состояние системы профессионального педагогического образования в Китае / М. А. Боечко: Институт ФСБ России. Новосибирск: Институт ФСБ России, 2008. 141 с.
16. Борисенков, В. П. Поликультурное образование и вызовы современности / В. П. Борисенков, О. В. Гукаленко // Вестник Московского университета. Серия 20: Педагогическое образование. – М.: изд.-во Моск. Ун-та, 2018. № 2. С. 3-11.
17. Боровик, Л. Г. Научные основы постановки голоса: учебное пособие для студентов вокальных и дирижерско-хоровых отделений музыкальных вузов /Л. Г. Боровик; ЧГИИК. Челябинск, 1998. 88 с.
18. Бочкарева, О. В. Дидактический диалог в профессионально-педагогической подготовке учителя музыки в вузе: специальность 13.00.08 – Теория и методика профессионального образования: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук / Ольга Васильевна Бочкарева; Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского. Ярославль, 2008. 42 с.

19. Ван, Ин. О взаимодействии китайской и европейской музыкальных культур / Ин Ван // Контакты музыкальных культур: Сборник статей аспирантов и магистров КНР. Санкт-Петербург: Композитор, 2007. С 12–14.

20. Ван, Ин. Особенности развития китайской музыки в XX столетии /Ин Ван// Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. Вып. 1. Санкт-Петербург: Астерион, 2005. С. 100–102.

21. Ван, Хань. Исполнительское освоение музыки разных народов в контексте идей диалога культур: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: Специальность 13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания (музыка, уровни общего и профессионального образования) /Хань Ван. – Московский государственный педагогический университет. Москва, 2012. 141 с.

22. Ван, Цзин. Постигание межнационального музыкального пространства / Ван Цзин, Л. И. Уколова // Стратегия развития образовательного пространства в контексте интеграции культуры и искусства /Департамент образования г.Москвы, Государственное автономное образовательное учреждение высшего образования г. Москвы «Московский городской педагогический университет», Институт культуры и искусств, Кафедра вокала и хорового дирижирования; [научный редактор О. В. Грибкова]. Москва: Перо, 2016. С. 219–227.

23. Варламов, А. Е. Полная школа пения: учебное пособие / А. Е. Варламов. – 4-е изд., Санкт-Петербург: Издательство «Лань»; Издательство «Планета музыки», 2012. 120 с.

24. Вишневская Г. П. Вокруг нас орудуют настоящие мародеры [Электронный ресурс]. URL: <http://operacentre.ru/intervju/galina-vishnevskaja-vokrug-nas-orudujut-nastojashhie-marodery/> (дата обращения: 31.10.2020).

25. Вэй, Я., Тенюкова Г.Г. К вопросу об истории становления профессионального музыкального образования в Китае /Я Вэй, Г.Г. Тенюкова // Музыкальное и художественное образование: опыт, традиции, инновации. -

Чебоксары: Чувашский государственный педагогический университет им. И.Я. Яковлева. 2016. С. 76-78.

26. Гайдай, П. В. Диалог культур как ведущая тенденция в современном музыкально-педагогическом образовании России и Китая / П. В. Гайдай // Гуманитарный вектор. Чита, 2011. № 1 (25). С. 25–28.

27. Гарсиа, М. (сын) Полный трактат об искусстве пения / М. Гарсиа / пер. М. К. Никитиной. – СПб.: Лань, 2015. 416 с.

28. Гачев, Г. Д. Ментальности народов мира / Г. Д. Гачев. – Москва: Алгоритм: Эксмо, 2008. 541 с.: ил.

29. Геворкян, М. М. Интернациональное воспитание в процессе межнационального поликультурного диалога: монография / М. М. Геворкян. – Воронеж: ВГПУ, 2007. 187 с.

30. Геворкян, М. М. Межнациональное общение в поликультурной среде: межнациональный поликультурный диалог: учебное пособие / М. М. Геворкян. – Воронеж: ВГПУ, 2008. 117 с.

31. Гершунский, Б. С. Философия образования: Учебное пособие для студентов высших и средних педагогических учебных заведений / Б. С. Гершунский. – М.: Московский психолого-социальный институт, 1998. 432 с.

32. Го, Синь. Социокультурные эффекты модернизации профессионального образования в Китае: диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии: специальность 24.00.01 – теория и история культуры / Го Синь; [место защиты: Забайкальский государственный университет]. – Чита, 2013. 150 с.

33. Гриневич, Н. Г. Интегрированный подход к художественной культуре как фактор духовного формирования личности педагога искусства / Н. Г. Гриневич // Виды искусства и их взаимодействие: пособие для учителя / Б. П. Юсов, Е. П. Кабкова, Л. Н. Мун и др. – М.: ИХО РАО, 2001. С. 202–210.

34. Гришанович, Н. Н. Современные художественно-дидактические подходы в музыкальном образовании / Н. Н. Гришанович // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2013. № 2. С. 23–42.

35. Гукаленко, О. В. Поликультурное образование в условиях глобализации / О. В. Гукаленко; В. П. Борисенков // Образовательное пространство в информационную эпоху (ЕЕИА–2016): сборник научных трудов Международной научно-практической конференции, 6–7 июня 2016 года. – Москва: ФГБНУ «Институт стратегии развития образования РАО», 2016. С. 49–57.

36. Далецкий, О. В. Обучение пению / О. В. Далецкий. – М.: Московский гос. ун-т культуры и искусств, 2003. 255 с

37. Дальская, В. А. Резонансная теория пения и педагогическая практика / В. А. Дальская // Вопросы вокального образования. Методические рекомендации Совета по вокальному искусству при Министерстве Культуры РФ (для преподавателей вузов и средних специальных учебных заведений). – М., 2005. С. 24-30.

38. Данилюк, А. Я. Теория интеграции образования / А. Я. Данилюк. —Ростов на Дону: Изд-во РГПУ, 2000. 440 с.

39. Денисов, А.В. Тенденции развития и проблемы профессионального музыкального образования в России /А.В. Денисов// Тенденции развития и проблемы профессионального музыкального образования в России // Музыкальное искусство и образование. 2013. №4. С. 77-84.

40. Денисова, Г. М. Очерки по истории вокальной педагогики в России /Г. М. Денисова. – Челябинск, 2001. 205 с.

41. Джурицкий, А. Н. Высшее образование в современном мире: тренды и проблемы / А. Н. Джурицкий. – [2-е издание, исправленное и дополненное]. – Москва: Прометей, 2018. 218, [1] с.

42. Джуринский, А. Н. Поликультурное образование в многонациональном социуме / А. Н. Джуринский. – Москва: Юрайт, 2018. 252 с.

43. Ду, Сывэй. Влияние европейских традиций на развитие вокальной школы в Китае // Вестник МГУКИ. 2008. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-evropeyskih-traditsiy-na-razvitie-vokalnoy-shkoly-v-kitae> (дата обращения: 10.11.2020)

44. Ду, Сывэй. Формирование певческих умений у вокалистов в высших учебных заведениях КНР: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: специальность 13.00.08 Теория и методика профессионального образования / Ду Сывэй; [Моск. гос. ун-т культуры и искусств]. – Москва, 2008. 24 с.

45. Ду, Хуэйцю, Овсянкина Г. П. Классификация учебных заведений по подготовке вокалистов в современном Китае // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2019. №194. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/klassifikatsiya-uchebnyh-zavedeniy-po-podgotovke-vokalistov-v-sovremennom-kitae> (дата обращения: 10.11.2020).

46. Ифтоди, И.Н. О традициях русской вокальной школы // Современные проблемы высшего образования. Теория и практика. /И.Н. Ифтоди – М.: Учебный центр «Перспектива», 2020. С. 61-66.

47. Каган, М. С. Роль и взаимодействие искусств в педагогическом процессе /М. С. Каган // Музыка в школе. 1987. № 4. С. 28–32.

48. Корноухов, М. Д. Нотный текст – горизонты познания / М. Д. Корноухов монография / М. Д. Корноухов. – Санкт-Петербург: Астерион, 2018. 62, [1] с.

49. Корноухов, М. Д. Текст – контекст: образовательная парадигма поликультурного пространства педагога-музыканта / М. Д. Корноухов, Е. Н. Шумилова // Музыкальное искусство и образование: вестник кафедры ЮНЕСКО при Московском педагогическом государственном университете:

MA&E: научный журнал о мире музыкального искусства и образования. – 2018. № 2. С. 13–29.

50. Корноухов, М. Д. Феномен интерпретации как механизм репликации культуры общества в современном российском образовании / М.Д. Корноухов // Репликация культуры общества в контексте профессионального образования: коллективная монография / М. Д. Корноухов [и др.]. – Георгиевск, 2012. Книга 1. С. 44–79.

51. Красильников, И. М. Музыкальная культура и образование: актуальные проблемы взаимодействия / И. М. Красильников // Искусство и образование. 1999. № 4 (10). С. 29–34.

52. Кудрявцева, В.В. Формирование музыкальной культуры бакалавров вокального искусства в гуманитарном университете: автореф. дис. канд. пед. наук.: 13.00.02 / В.В. Кудрявцева. – М., 2013. 26 с.

53. Ламперти, Ф. Начальное теоретико-практическое руководство к изучению пения. Искусство пения по классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам. Ежедневные упражнения в пении: учебное пособие / Ф. Ламперти; пер. Н. А. Александровой. – Санкт-Петербург: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014. 144 с.

54. Ли, Э. Вокальные исполнительские традиции на территории Китая в исторической ретроспективе / Э. Ли // Этносоциум и межнациональная культура. 2015. № 4(82). С. 144-148.

55. Ли, Э. Распространение и влияние бельканто в китайской вокальной музыке XX века / Э. Ли // Этносоциум и межнациональная культура. 2019. № 2(128). С. 99-105.

56. Ли, Ю. Китайское музыкальное образование в XX веке и его состояние на рубеже XX-XXI веков / Ю. Ли // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 40. С. 225-230.

57. Лу, Хуачжао. Педагогические условия развития вокально-исполнительского потенциала китайских студентов в образовательном процессе вуза: автореферат диссертации на соискание ученой степени

кандидата педагогических наук: специальность 13.00.08 – Теория и методика профессионального образования / Лу Хуачжао. – Воронеж, 2018. 24 с.

58. Любомудрова, А. Ю. Развитие музыкальной культуры личности на основе региональных традиций вокально-хорового творчества: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: специальность 13.00.05 / А.Ю. Любомудрова. – Москва, 2000. 17 с.

59. Лю, Минхуэй. Педагогические условия освоения студентами КНР творчества композиторов в контексте профессиональной музыкально-исторической подготовки педагога-музыканта: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: специальность 13.00.08 – Теория и методика профессионального образования (по педагогическим наукам) / Лю Минхуэй. – Москва, 2017. 217 с.

60. Лю, Цин. Высшее музыкально-педагогическое образование в современном Китае: Диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: Специальность 13.00.02 – теория и методика обучения и воспитания (музыка, уровни общего и профессионального образования) / Цин Лю; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена – Санкт-Петербург, 2008. 154 с.

61. Лю, Юйтун. Традиции российской педагогики и актуальные задачи музыкального воспитания и образования на современном этапе: Диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: Специальность 13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания (музыка, уровни общего и профессионального образования) Юйтун Лю; Московский государственный педагогический университет. – Москва, 2011. 154 с.

62. Лянь, Лю. Китайская современная опера в контексте влияния европейских традиций / Лянь Лю // Вестник Томского государственного университета. Серия «Культурология и искусствоведение». – 2013. – №3 (11). – С. 25-33.

63. Майковская, Л. С. Феномен этнокультурной толерантности в музыкальном образовании: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук: специальность 13.00.08 – Теория и методика проф. образования: специальность 13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания / Л.С. Майковская. – Москва, 2009. 48 с.

64. Мариупольская, Т. Г. Проблема национальных традиций в преподавании музыки (теоретический и методический аспекты): автореф. дис. ... док. пед. наук / Т. Г. Мариупольская. — М., 2002. 53 с.

65. Медушевский, В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. — М.: Музыка, 1976. 254 с.

66. Морозов, В. П. Научные основы вокального искусства: резонансная теория пения / В. П. Морозов // Вопросы вокального образования. – М.: Изд-во Минкультуры РФ, 1995. С. 60-62.

67. Мусланова, К. И. Специфика преподавания вокала в России: некоторые аспекты и проблематика / К. И. Мусланова [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.profobr.info/obobshchenie-opytompublikacii/spetsifika-prepodavaniivokala-v-rossii-nekotorye-aspekty-iproblematika.html>.

68. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие / Е. В. Назайкинский. — М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.

69. Николаева, Е. В. Музыкальное образование в России: историко-теоретический и педагогический аспекты: монография / Е. В. Николаева. — М.: Ритм, 2009. 408 с.

70. Петелин, А. С. Предпосылки определения и обоснования педагогических условий освоения русской музыкальной культуры иностранными студентами / А. С. Петелин // Антропоцентрические науки: инновационный взгляд на образование и развитие личности: материалы V Международной научно-практической конференции, 21-22 марта. – Воронеж: Научная книга, 2017. С. 48-50.

71. Петелин, А. С. Современные педагогические технологии музыкального образования: монография / А. С. Петелин, Е. А. Петелина. – Воронеж: Воронежский госпедуниверситет, 2011. 162 с.

72. 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.

73. Россия – Китай: образовательные реформы на рубеже XX-XXI вв.: сравнительный анализ [сборник] / Российская академия образования, Центральная академия педагогических исследований КНР; ответственный редактор Н. В. Боровская, В. П. Борисенков, Чжу Сяомань. – Москва: РАО, 2007. 592 с.

74. Сидорова, М. Б., Дин, Я. Некоторые вопросы современного высшего вокального образования в Китае /М.Б. Сидорова, Я. Дин// Музыкально-теоретическое образование: традиции, новаторство, перспективы. – М.: Московский государственный институт культуры, 2018. С. 72-78.

75. Сладкопеев, Р. В. Раскрытие художественно-творческого потенциала вокалистов как актуальная современная проблема вокальной школы / Р.В. Сладкопеев/ Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – М.: Московский государственный университет культуры и искусств. 2008. №2. С. 230-232.

76. Сунь, Юйян. Освоение русской музыкальной культуры иностранными студентами в музыкально-образовательном процессе педагогического ВУЗа: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: специальность 13.00.01 – Общая педагогика, история педагогики и образования / Сунь Юйян. – Воронеж, 2018. 24 с.

77. Сяо, И. Духовность народной музыки Китая в контексте национально-характерных философско-эстетических мировоззрений и

традиций жизни /И. Сяо // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2008. № 2(14). С. 56-61.

78. Тельчарова, Р. А. Музыка и культура (Личностный подход) / Р. А. Тельчарова. — М.: Знание, 1986. 62 с.

79. У, Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония) / У Ген-Ир. – Санкт-Петербург: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. 342 с.

80. У, Линьсян. Развитие исполнительской культуры студентов-вокалистов в ВУЗе: дис. канд. пед. наук / Линьсян У. – М., 2010. 213с.

81. У, Ся. Эмоциональное выражение в вокальной музыке / У Ся // Профессионально-технический колледж. – 2015. № 1. С. 94–96.

82. Филиппов, А. В. Принципы, методы и приёмы вокально-педагогической деятельности и их процессуальное наполнение / А. В. Филиппов // Голос и речь. 2012. № 3 (8). С. 37-47.

83. Хуан, Пин. Древний Китай – философия музыки и музыка философии /Пин Хуан // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. – Вып. 2. – Санкт-Петербург: Астерион, 2007. С. 160–163.

84. Хуан, Сяньюй. Система музыкального образования в Китае / Хуан Сяньюй / Вестник СПбГУКИ. 2012. № 2. С. 5–12.

85. Цао, Яньли. Развитие вокального образования в современном Китае / Яньли Цао // Теория и практика образования. 2010. №11. С. 59-61.

86. Цзян, Вэйцян. Перспективы педагогики сотворчества в музыкально-педагогических вузах России и Китая на современном этапе социокультурного развития: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: специальность: 13.00.02 – теория и методика обучения и воспитания (музыка) / Цзян Вэйцян. – Москва, 2017. 22 с.

87. Цзян Шанжун. Из истории музыкального образования в Китае /Шанжун Цзян// Перспективы развития педагогики музыкального образования в контексте интеграции культурных традиций / научный редактор О. В. Грибкова. – М.: МГПУ, 2015. С. 112. – 183.

88. Цзян, Шанжун. Педагогический потенциал взаимодействия систем вокального воспитания студентов в музыкально-педагогических вузах России и Китая: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук 13.00.02. – теория и методика обучения и воспитания (музыка) / Цзян Шанжун. – Москва, 2019. 28 с.

89. Чжан, Вэй. Исследование траектории развития и будущего направления вокального образования в Китае / Вэй Чжан [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://www.kcrafer.net/Lunwen_Show.asp?id=5168&Nclass=59&N=N.

90. Чередниченко, Т. В. К проблеме художественной ценности в музыке / Т. В. Чередниченко // Проблемы музыкальной науки: сборник статей. – Москва: Советский композитор, 1983. Вып. 5. С. 255–267.

91. Чжу, Тяньи. Методы обучения как основа общей китайской методики обучения вокалу/Тяньи Чжу // БИЗНЕС. ОБРАЗОВАНИЕ. ПРАВО. № 2 (55). Волгоград, 2021. С.430-434.

92. Чжу, Тяньи. Основные содержательные принципы контекстно-культурологического подхода в вокальном обучении вузовского уровня в Китае /М.Д. Корноухов, Чжу Тяньи// Человеческий капитал №2. М., 2022. С. 118-123.

93. Чжу, Тяньи. Проблемы и стратегии реформ вокального музыкального образования в китайских колледжах и университетах среднего и высшего образования /Тяньи Чжу// материалы Седьмая международная научно-практическая конференция «Искусство. Педагогика. Культура». – СПб., 2020. С.270-278.

94. Чжу, Тяньи. Проблемы определения типа певческого голоса при обучении вокалу /Тяньи Чжу// материалы VIII международной научно-

практической конференции «Музыка. Культура. Педагогика». – СПб., 2020. С.159-165.

95. Чжу, Тяньи. Современные подходы в формировании вокально-исполнительской культуры студентов в вузе /Тяньи Чжу //Современные проблемы науки и образования. – 2022. – № 1. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=31429> (дата обращения: 16.03.2022).

96. Чжу, Тяньи. Характеристика педагогического подхода основоположника современного китайского вокального образования Владимира Шушлина /Тяньи Чжу// материалы Международной научно-практической конференции «Историко-культурное наследие России и Китая: вопросы изучения, сохранения и развития». – Краснодар., 2021. С.187-190.

97. Чжу, Тяньи. Чжоу Сяоянь: Особенности преподавания вокала /Тяньи Чжу// материалы IX Международной научно-практической конференции «Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание». – Челябинск., 2021. С.159-162.

98. Чжу, Тяньи. Шэнь Сян: искусство преподавания вокала /Тяньи Чжу // Научное мнение №5. СПб., 2020. С.125-130.

99. Шабордин, И. В., Лю, Иньлун. Международная деятельность профессора Чжоу Сяоянь и её учеников – выдающихся представителей вокального факультета Шанхайской консерватории // Colloquium-journal. 2020. №10 (62). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mezhdunarodnaya-deyatelnost-professora-chzhou-syaoyan-i-eyo-uchenikov-vydayuschihsvyapredstaviteley-vokalnogo-fakulteta-shanhayskoy> (дата обращения: 10.11.2020).

100. Шалаева, А. А. Об интеграции методических принципов вокальных школ в практике зарубежных преподавателей вокального искусства в системе высшего музыкального образования в Китае /А.А. Шалаева // Культура и искусство. 2020. №1. С. 92-98.

101. Шульпяков, О. Ф. Работа над художественным произведением и формирование музыкального мышления исполнителя / О. Ф. Шульпяков. – Санкт-Петербург, Композитор, 2005. 36 с.

102. Шумилова, Е. Н. Контекстный подход в заочном обучении будущего учителя музыки / Е. Н. Шумилова // Педагогика и искусство в современной культуре: научные и научно-методические статьи по материалам Второй всероссийской педагогической конференции «Педагогика и искусство в современной культуре» / Санкт-Петербургское отделение Объединения педагогов фортепиано «ЭПТА» («ЕРТА – Russia»), Санкт-Петербургский центр развития духовной культуры. – Санкт-Петербург: КультИнформПресс, 2019. С. 204–207.

103. Щербакова, А. И. Аксиология музыкального образования: учебное пособие / А. И. Щербакова. — М.: Прометей, 2001. 424 с.

104. Щербакова, А. И. Музыка и Человек в созидании пространства культуры: культурологическое исследование / А. И. Щербакова. – Москва: Издательство Российского государственного социального университета, 2011. 318 с.

105. Юдин, А.П. Педагогические воззрения А. С. Даргомыжского в контексте развития отечественного музыкального образования / А.П. Юдин // Наука и школа. 2012. №6. С. 120-123.

106. Юшманов, В. И. Вокальная техника и её парадоксы / В. И. Юшманов. – СПб.: Издательство ДЕАН, 2002. 128 с.

107. Яковлева, А. С. Русская вокальная школа: исторический очерк развития от истоков до начала XX столетия: учебное пособие по курсу "История вокального искусства" / А.С. Яковлева. – 3-е изд., доп. – Москва: ИнформБюро, 2011. 127, [2] с.

108. Ян, Бо. Проблемы становления профессиональной школы пения в Китае периода образования КНР в зеркале музыкальной периодики / Бо Ян // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2016. №2. С. 55-61.

109. Ясин, К. Е. Национальные музыкальные системы как основа развития мирового музыкального искусства / К. Е. Ясин // Методика преподавания музыки в средней школе: пособие для учителя музыки. – Уфа: Башкортостан, 1990. С. 45-61.

110. Яо, Вэй. Подготовка специалистов вокального искусства в системах высшего музыкального образования Китая и России: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: специальность 13.00.01 Общая педагогика, история педагогики и образования / Яо Вэй. – Волгоград, 2015. 26 с.

111. Яо, Вэй. Проблемы развития вокального профессионального образования в современном Китае / Яо Вэй // Дискуссия. 2012. №7. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemny-razvitiya-vokalnogo-professionalnogo-obrazovaniya-v-sovremennom-kitae> (дата обращения: 10.11.2020).

112. Яо, Вэй. Развитие вокального профессионального образования в Китае в период 1949-2000 гг. / Яо Вэй // В мире научных открытий. Материалы XIII Международной научно-практической конференции. М.: Издательство Спутник+, 2014. С. 110-114.

113. Яо, Вэй. Русская вокальная школа и её роль в профессиональном музыкальном образовании современного Китая / Яо Вэй. // Россия и Китай: взаимодействие культур: [сборник статей]. – Элиста: Издательство Калмыцкого университета, 2010. С. 167–170.

114. Яо, Вэй. Сравнительный анализ высшего профессионального вокального образования в Китае и России / Яо Вэй // Наука и современность. 2011. №10-1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sravnitelnyy-analiz-vysshego-professionalnogo-vokalnogo-obrazovaniya-v-kitae-i-rossii> (дата обращения: 10.11.2020).

**Список литературы на китайском языке,
с переводом на русский язык
(перевод осуществлён соискателем)**

115. Бай, Юнь. О развитии и применении бельканто в Китае / Университет Бай Юнь-Шаньси, 2019, 57с. 白云, 论美声唱法在中国的发展与运用/白云—山西大学, 2019年, 57页

116. Ван, Вэй О дыхании и положении горла при обучении вокалу / Ван Вэй. – Кайфэн, Журнал Хэнаньского университета, 1987, С.117–118. 王玮 · 谈歌唱发声训练的呼吸与喉位问题/王玮—开封, 河南大学学报 · 1987年, 第117-118页

117. Ван, Яцзюнь. Размышления о национальном музыкальном образовании / Яцзюнь Ван // Китайское музыкальное образование. – 2001. №9. – С. 47. 王亚军. 关于社会音乐教育的几点思考 [J] 中国音乐教育. 2001 (9) 第47页

118. Гао, Гэ. Китайская национальная вокальная музыка / Гао Гэ. - Сиань, Педагогический университет Шэньси, 2005 г. – 98с. 高歌, 浅论“中国民族声乐”/高歌—西安, 陕西师范大学, 2005年 - 98页

119. Го, Шучжэнь. Научные методы определения голоса и вопросы обучения / Го Шучжэнь. – Пекин, Журнал Центральной консерватории музыки, 1998 г., С. 16-19 郭淑珍, 声部确定及其训练的科学/郭淑珍—北京, 中央音乐学院学报 · 1998年, 第16-19页

120. Гуо, Лия. Идентификация поющих частей / Гуо Лия. – Ханчжоу, Журнал Чжэцзянского педагогического университета, 1996, С. 59-61 郭丽亚, 歌唱声部的鉴定/郭丽亚—杭州, 浙江师范大学学报, 1996年, 第59-61页

121. Дяо, Сяомэн. Исследование преподавания вокальной музыки Ю Исюань / Дяо Сяомэн. – Нанкин, Нанкинский университет искусств, 2007 г., 12с. 刁笑萌, 喻宜萱声乐教学研究/刁笑萌—南京, 南京艺术学院, 2007年, 第12页

122. Жун, Шицзе. Необходимость сочетания разделения партий, и звуковой классификации в преподавании китайской национальной вокальной музыки / Жун Шицзе. – Пекин, Китайская консерватория, 2010, 2 с. 容世杰, 声部划分、声音分类与中国民族声乐教学紧密结合的必要性/容世杰—北京, 中国音乐学院, 2010年, 第2页

123. Ли, Вейбо. Четыре метода в вокальном обучении/ Ли Вейбо. – Пекин, Журнал Центральной Музыкальной Консерватории, 1989, С.55-63. 李维渤, 发声训练中的四个 /李维渤—北京, 中央音乐学院学报, 1989年, 第55-63页

124. Ли, Кэ. Исследование техники бельканто / Ли Кэ. – Шанхай, Восточно-Китайский педагогический университет, 2015 г. 97с. 李珂, Bel Canto 历史探源与技术研究/李珂—上海, 华东师范大学, 2015年 第97页

125. Ли, Сян. Теория и практика преподавания вокальной музыки Чжоу Сяояня / Ли Сян-Сянтан. – Хунаньский университет науки и технологий, 2013, 13с. 李湘, 周小燕声乐教学思想与实践研究/李湘—湘潭, 湖南科技大学, 2013年, 第13页

126. Ли, Цзиньвэй. Искусство преподавания вокальной музыки Шэнь Сян / Ли Цзиньвэй – Пекин, Китайское радио и телевидение, 2008, 153с. 李晋玮 · 沈湘声乐教学艺术/李晋玮—北京, 中国广播电视出版社 · 2008 第 153

127. Ли, Цзин. Методы преподавания вокальной музыки Чжоу Сяояня / Ли Цзин. – Кайфэн, Университет Хэнань, 2009, 20 с. 李静, 周小燕声乐教学思想和方法研究/李静—开封, 河南大学, 2009 年, 第 20 页

128. Ло, Инь. Исследование преподавания вокальной музыки Чжао Дэньбин / Ло Инь. – Хух-Хото, Университет Внутренней Монголии, 2013 г. 19с. 罗英, 赵登营声乐教学研究/罗英—呼和浩特, 内蒙古大学, 2013 年, 第 19 页

129. Лю, Вэньчан. Теория и методы пения / Лю Вэньчан. – Кайфэн, издательство Хэнаньского университета, 1997, 38с. 刘文昌, 歌唱理论与技巧/刘文昌—开封, 河南大学出版社, 1997 年, 第 38 页

130. Лю, Сяолун. Анализ метода обучения вокальной музыке и его гибкое применение / Лю Сяолун – Харбин, Art Research, 2017. №1, С.114-115. 刘晓龙 · 声乐教学法及其灵活运用的分析/刘晓龙—哈尔滨 · 艺术研究 2017. № 1, 第 114-115 页

131. Лю, Юэ. Музыкальное образование в династии Тан / Лю Юэ. - Шэньян, Юэфу Синьшэн (Журнал Музыкальной консерватории Шэньяна), 2005, С. 38-39. 刘悦, 浅谈唐代音乐教育/刘悦—沈阳, 乐府新声 (沈阳音乐学院学报) · 2005 年, 第 38-39 页

132. Мо, Цзиган., Мо, Цзилань., Дянь, Ян. Мемориальная коллекция Чжан Цюань / Мо Цзиган, Мо Цзилань, Дянь Ян. – Шанхай, Шанхайское

музыкальное издательство, 1995, 202с. 莫纪纲 莫纪岚 奠燕, 张权纪念文集/莫纪纲 莫纪岚 奠燕—上海, 上海音乐出版社, 1995年, 第202页.

133. Мэй, Хан. Музыкальное образование и дух отражения в системе Ли и музыки династии Западная Чжоу / Мэй Хан. – Нинбо, Журнал Университета радио и телевидения Нинбо, 2008 г. №3, С.96-98 梅寒, 西周礼乐制度中的音乐教育及其反思精神/梅寒—宁波, 宁波广播电视大学学报, 2008.3, 第96-98页

134. Мэн, Фанью. Анализ музыкальной деятельности Хуантань / Мэн Фанью. – Хуайбэй, Журнал педагогического колледжа угольной промышленности Хуайбэй, 2006 г. №10, С.19-22 孟凡玉, 桓谭音乐活动探析/孟凡玉—淮北, 淮北煤炭师范学院学报, 2006.10, 第19-22页

135. Пэн, Сяолин. Базовая теория вокального обучения / Пэн Сяолин. - Чунцин, Издательство Юго-Западный педагогический университет, 2001, 20с. 彭晓玲, 声乐基础理论/彭晓玲—重庆, 西南师范大学出版社, 2001年, 第20页

136. Сунь, Синю. Размышления о реформе преподавания вокальной музыки в обычных колледжах / Сунь Синю. – Чанчунь, Северо-восточный педагогический университет, 2011 г. 21с. 孙兴有, 普通高校声乐教学改革思考/孙兴有—长春, 东北师范大学, 2011年 第21页

137. Сунь, Юэмэй., Фань, Сяофэн. История современного китайского вокального искусства / Сунь Юэмэй, Фань Сяофэн. — Ханчжоу, Издательство Чжэцзянского университета, 2011, 37с. 孙悦湄 范晓峰, 中国近现代声乐艺术发展史/孙悦湄 范晓峰—杭州, 浙江大学出版社, 2011年, 第37页。

138. Ся, Хайлей. Понимание проблем дыхания при пении / Ся Хайлей. – Шэньян, Журнал Музыкальной консерватории Шэньяна, 2011, С. 218–220. 夏海蕾, 对歌唱呼吸问题的认识/夏海蕾—沈阳, 沈阳音乐学院学报 · 2011年, 第218-220页。

139. Тан, Сюэган. Как обучать пению / Тан Сюэган. – Пекин, издательство People's Music Publishing House, 1997. 63с. 汤雪耕 · 怎样练习歌唱/汤雪耕—北京, 人民音乐出版社 · 1997年,

140. У, Хуэйминь. Развитие древнекитайского вокального искусства / У Хуэйминь. – Нанкин, Гехай, 2008 г. С.28-29 吴惠敏, 中国古代声乐艺术的进程和发展/吴惠敏—南宁, 歌海, 2008, 第28-29页

141. Фэн, Баофу. Медицинский аспект вокального обучения / Фэн Баофу. – Пекин, Центральная консерватория музыкальной прессы, 1997, 67с. 冯葆富 · 艺术嗓音医学论文/冯葆富—北京, 中央音乐学院出版社 · 1997 第67页。

142. Хан, Десен. Переосмысление традиционной концепции вокального обучения/ Хан Десен. – Пекин, Журнал Центральной Музыкальной Консерватории, 2001, С.43-46. 韩德森, 对歌唱声区传统观念的再认识/韩德森—北京, 中央音乐学院学报 · 2001年, 第43-46页。

143. Хан, Лиянь. Как определить тип человеческого голоса / Хан Лиянь. – Пекин, Журнал Центральной консерватории музыки, 1999, С. 84-90. 韩丽艳 · 如何鉴定人声的乐器/韩丽艳—北京, 中央音乐学院学报, 1999年, 第84-90页

144. Хе, Лютин. Музыкальные эссе / Хе Лютин. – Шанхай, Шанхайское издательство литературы и искусства, 1981, 9 с. 贺绿汀·贺绿汀音乐论文集/贺绿汀—上海, 上海文艺出版社·1981年, 第9页

145. Хуан, Сяо. Исследование идей преподавания вокальной музыки Цзян Инь / Хуан Сяо. – Ханчжоу, Педагогический университет Чжэцзян, 2017, 43с. 黄潇·蒋英声乐教学思想研究/黄潇—杭州, 浙江师范大学·2017年, 第43页。

146. Ху, Юйцин. История развития вокальной музыки в Китае и за рубежом / Ху Юйцин. – Чунцин, Юго-Западный педагогический университет 2016, 205с. 胡郁青, 中外声乐发展史/胡郁青—重庆·西南师范大学出版社·2016年, 第205页。

147. Цао, Фэнцзяо. Мысли о «локализации» бельканто в Китае / Цао Фэнцзяо. – Шэньян, Шэньянской педагогический университет, 2015, 43с. 曹凤娇·美声唱法在中国“本土化”发展的思考/曹凤娇—沈阳, 沈阳师范大学·2015年, 43页

148. Цао, Яньли. Исторический обзор современного китайского вокального музыкального образования / Цао Яньли. — Тайюань, Образовательная теория и практика, 2010 г., С.59-61 曹彦莉, 中国现代声乐教育历史考察/曹彦莉—太原, 教育理论与实践, 2010年, 第59-61页

149. Цзинь, Фуронг. Разговоры о певческом дыхании и бельканто / Цзинь Фуронг. – Ляньюньган, Журнал Технологического института Хуайхай, 2004 г., №12, С. 53-55. 金芙蓉, 谈歌唱呼吸与美声歌唱/金芙蓉—连云港·淮海工学院学报·2004.12, 第53-55页。

150. Цзоу, Бенчу. Анализ певческой системы Шэнь Сян / Цзоу Бенчу. – Пекин, Издательство народной музыки, 2004, 84с, 邹本初·歌唱学——沈湘歌唱学体系研究/邹本初—北京, 人民音乐出版社, 2004年. 第84页。

151. Цзы, Юэ. Педагог вокала Ю Исюань. Анализ методов обучения / Цзи Юэ. – Ухань, Центральный китайский педагогический университет, 2014 г, 33с. 资玥·声乐教育家喻宜萱声乐贡献研究/资玥—武汉·华中师范大学, 2014年, 第33页

152. Цзэн, Гуанчжэн. Исследование теоретической основы и практического значения преподавания вокальной музыки Шэнь Сян / Цзэн Гуанчжэн. — Ханчжоу, Чжэцзянский педагогический университет, 2016 г, 36с. 曾广正, 沈湘声乐教学的理论基础与实践意义研究/曾广正—杭州, 浙江师范大学, 2016年, 第36页。

153. Цзян, Дешэн. Фониатрия / Цзян Дешэн. – под ред. Ю Янцзю – Шанхай, Шанхайская всемирная книжная издательская компания, 2004 г, 34с. 江德胜 余养居 (编辑)·嗓音外科学/江德胜 余养居 (编辑) —上海, 上海世界图书出版公司, 2004年, 第34页。

154. Цзя, Чжэнлей. Об использовании дыхания в бельканто / Цзя Чжэнлей. – Сиань, Сианьская консерватория, 2018, 10с. 贾振雷·论美声唱法中呼吸的运用/贾振雷—西安, 西安音乐学院, 2018年, 第10页

155. Цянь, Ренкан. Вокальная основа школьного обучения / Цянь Ренкан. – Шанхай, Шанхайское музыкальное издательство, 2001, 18с. 钱仁康·学堂乐歌考源/钱仁康—上海, 上海音乐出版社, 2001年, 第18页

156. Чен, Сяо. Анализ вокального дыхания в обучении певческим навыкам / Чен Сяо. – Хуанган, Журнал Педагогического университета

Хуанган, 2006. №8, С.44-46. 陈晓·声乐呼吸训练在声乐教学中的实践探索/陈晓—黄冈·黄冈师范学院学报 2006. 8, 第 44-46 页。

157. Чен, Хунлин. О дыхании в обучении вокальной музыке / Чен Хунлин. – Тайюань, Голос Желтой реки, 2012, С.33-35. 陈红玲·浅谈声乐学习中的呼吸/陈红玲—太原, 黄河之声, 2012 年, 第 33-35 页。

158. Чен, Шаша. Анализ развития китайского бельканто в новую историческую эпоху / Чэнь Шаша. – Шэньян, Шэньянский педагогический университет, 2014 г, 40с. 陈莎莎·历史新时期中国美声发展研究/陈莎莎—沈阳, 沈阳师范大学·2014 年, 40 页

159. Чен, Шипин. Фрагменты истории китайской вокальной музыки / Чен Шипин. – Сямынь, Журнал Образовательного колледжа Сямэня, 2002.№9, С.19-23 陈石萍·中国声乐历史片段/陈石萍—厦门·厦门教育学院学报, 2002.9, 第 19-23 页

160. Чжан, Вэй. Китайское вокально-музыкальное образование в XX-м веке / Чжан Вэй. – Сиань, Педагогический университет Шэньси, 2005 г., 161с. 张伟·20 世纪中国声乐教育/张伟—西安, 陕西师范大学·2005 年, 161

161. Чжан, Лу. О некоторых проблемах современного вокального обучения в Китае/ Чжан Лу. – Хуайбэй, Журнал Педагогического университета Хуайбэй, 2013. №4, С. 130-133. 张璐·对声乐艺术中声部划分见解/张璐—淮北, 淮北师范大学学报·2013.4, 第 130-133 页

162. Чжан, Сяонун. История китайской вокальной музыки / Чжан Сяонун. – Шанхай, Шанхайское музыкальное издательство, 2015, 208с. 张晓农·中国声乐艺术史/张晓农—上海, 上海音乐出版社·2015 年, 208 页。

163. Чжан, Хао., Сон, Ицзин., Ху, Чундань. Исследование русской вокальной музыкальной школы в Китае / Чжан Хао, Сон Ицзин, Ху Чундань. - Харбин, Art Research, 2017. №2, С. 52-53 张浩 宋怡静 胡春丹, 俄罗斯声乐学派探究/张浩 宋怡静 胡春丹—哈尔滨·艺术研究·2017.2, 第 52-53 页

164. Чжан, Цзе. О методах обучения вокалу Цзян Иня / Чжан Цзе. - Ухань, Педагогический университет Центрального Китая, 2014, 13с. 张洁·声乐教育家蒋英贡献研究/张洁—武汉市·华中师范大学·2014年, 第 13

165. Чжан, Юнкай. Текущая ситуация и стратегии реформирования преподавания вокальной музыки в университетах / Чжан Юнкай. — Тайюань, Голос Желтой реки, 2018, С.55-56 张永凯·高校声乐教学现状与改革策略/张永凯—太原, 黄河之声, 2018, 第 55-56 页

166. Чжао, Мэйбо. Искусство пения / Чжао Мэйбо. — Шанхай, Шанхайское музыкальное издательство, 1997, 58с. 赵梅伯·唱歌的艺术/赵梅伯—上海, 上海音乐出版社, 1997年, 第 58 页

167. Чжао, Си. Говоря о текущей ситуации и развитии вокально-музыкального образования в Китае / Чжао Си. — Шицзячжуан, Big Stage, 2009, С.68-69 赵晰·浅谈中国声乐教育的现状与发展/赵晰—石家庄, 大舞台, 2009, 第 68-69 页

168. Чжоу, Сяоянь. Основы вокальной музыки / Чжоу Сяоянь. – Пекин, Высшее образование, 1990, 10с. 周小燕, 声乐基础/周小燕—北京, 高等教育出版社, 1990年, 第 10 页

169. Чжоу, Сяоянь. Развитие китайского вокального музыкального искусства / Чжоу Сяоянь. – Шанхай, Музыкальное искусство, 1992, С.36-46.

周小燕, 中国声乐艺术的发展轨迹/周小燕—上海, 音乐艺术, 1992年, 第36-46页。

170. Чжоу, Ци. Теория вокального искусства и исследования в области преподавания / Чжоу Ци. — Ханчжоу, Педагогический университет Чжэцзян, 2014 г, 18с. 周奇, 谢绍曾声乐艺术理论与教学研究/周奇—杭州, 浙江师范大学, 2014年, 第18页

171. Чжоу, Шучжэнь. Древнекитайское вокальное искусство в историческом контексте / Чжоу Шучжэнь. — Сиань, Журнал Сианьской консерватории, 2013. №12, С. 129-133. 周淑真, 历史脉络下的中国古代声乐艺术再审视/周淑真—西安, 西安音乐学院学报, 2013.12, 第129-133页

172. Чжоу, Юцюань. Анализ типа голоса и расширение звукового диапазона/ Чжоу Юцюань. — Гуанчжоу, Журнал Синхайской консерватории, 2001, С.60-61. 周有全, 声区及声区转换的分析/周有全—广州, 星海音乐学院学报, 2001年, 第60-61页。

173. Ши, Вэйчжэн. Основы вокальной музыки / Ши Вэйчжэн. — Пекин, Народное Музыкальное Издательство, 2003, 70с. 石惟正, 声乐学基础/石惟正—北京, 人民音乐出版社, 2003年, 第70页。

174. Ши, Яньин. Исследование теории и практики преподавания вокальной музыки в университетах / Ши Яньин. — Пекин, Столичный педагогический университет, 2007 г. 83с. 石岩英, 普通高等学校声乐教学理论与实践研究/石岩英—北京, 首都师范大学, 2007年, 第83页。

175. Ю, Дуган. Китайское образование в области вокала / Ю Дуган. - Шанхай, Шанхайское музыкальное издательство, 2009, 284с. 余笃刚 (主编) · 声乐教育学/余笃刚—上海, 上海音乐出版社 · 2009, 第 284 页。

176. Ю, Исюань. О некоторых проблемах в обучении вокалу / Ю Исюань. – Пекин, Журнал Центральной Музыкальной Консерватории, 1982, С.68-72. 喻宜萱 · 声乐教学漫谈——发声训练中的几个问题/喻宜萱—北京, 中央音乐学院学报 · 1982 年, 第 68-72 页。

177. Ян, Иньлиу. История древней китайской музыки / Ян Иньлиу. – Пекин, Издательство народной музыки, 1981, 243с. 杨荫浏 · 中国古代音乐史稿/杨荫浏—北京, 人民音乐出版社 · 1981 年, 第 243 页

178. Ян, Сай. О музыке династии Цинь / Ян Сай. — Шанхай, Музыкальное искусство, 2013, С.124–133. 杨赛 · 论秦乐/杨赛—上海, 音乐艺术 · 2013 年, 第 124-133 页

179. Ян, Цзы. О развитии древнекитайского вокального искусства / Ян Цзы. -Тайюань, Голос Желтой реки, 2012, С.64-65 杨子 · 论中国古代声乐艺术的发展历程/杨子—太原, 黄河之声, 2012, 第 64-65 页

Иностранная литература

180. Gardner J. Das Problem des altrussischen demestlschen Kirchengesangs und seiner linienlosen Notation. Munich, 1967. (на немецком языке)

181. Duey Ph. A. Belcanto in its golden age. New York: Duey Press, 2008. – 236 p. (на английском языке)

Педагогическая программа

«Контекстуальный мониторинг музыкального произведения в вокальном классе»

Стратегический вектор модернизации современного вокального образования КНР заключается в усилении культурологического контекста в изучении музыкальных произведений различных жанров и исторических стилей, формирование соответствующей мотивации у студентов-вокалистов, а также направленность традиционных методов обучения на осмысление обучающимся вокального произведения как явления мировой музыкальной культуры и формирование профессионально значимых интерпретационных качеств.

Контекстно-культурологический подход в обучении китайских вокалистов в вузах России и КНР понимается как совершенствование и прогрессивно-динамическое изменение образовательного процесса, обусловленное адаптацией индивидуально-художественного и технологического опыта обучающегося в мировое музыкально-культурное пространство в соответствии с определёнными принципами, методами и педагогическими условиями профессиональной подготовки. Данный подход включает целевой модуль (цель, принципы, педагогические условия); содержательно-процессуальный блок (содержание педагогической программы «Контекстуальный мониторинг музыкального произведения в вокальном классе»); функциональный блок (мотивационно-аксиологическая, художественно-рефлексивная и деятельностно-творческая составляющие процесса обучения, воспитания и развития); результативно-аналитический блок (критерии, показатели, уровни, результаты).

Вышеперечисленные положения стали фундаментом разработки педагогической программы «Контекстуальный мониторинг музыкального произведения в вокальном классе». Мониторинг в данном случае понимается как сбор многоуровневой информации с последующим анализом и перспективой прогностической деятельности в учебном процессе.

Цель программы: совершенствование профессиональной подготовки китайских вокалистов в вузе, обусловленное адаптацией индивидуально-художественного и технологического опыта обучающегося в мировое музыкально-культурное пространство в соответствии с определёнными принципами, методами и педагогическими условиями профессиональной подготовки.

Задачами данной программы являются:

- диалоговый уровень индивидуальных занятий в вокальном классе;
- направленность на совершенствование форм самостоятельной работы студентов;

- понимание индивидуальных особенностей голосового аппарата, а также физических возможностей каждого студента;
- использование широкого арсенала различных методико-исполнительских приёмов в выражении историко-стилевых, жанровых и национальных характеристик изучаемых произведений;
- актуализация аналитической составляющей учебного процесса вокального класса;
- умение правильно организовать и структурировать время внеаудиторной работы над вокальным произведением;
- повышение уровня работы с нотным текстом вокального произведения с использованием историко-стилевого, композиторского, графического, интонационно-лексического и эмоционально-художественного векторов анализа;
- расширение музыкально-слухового опыта (в том числе и за счёт не вокальных жанров), исходя из этого, стимулирование художественно-акустических представлений студентов.

Педагогические условия эффективной реализации:

- постановка и решение исполнительско-технологических и художественно-интерпретационных задач, определяющих культурологический контекст как необходимый компонент профессиональной подготовки специалиста творческого уровня;
- обращение к диалогическим и проблемно-дискуссионным методам обучения в вокальном классе, основанным на индивидуально-художественном и технологическом опыте студента;
- повышение уровня изучения нотного текста вокального произведения, понимание его как «Текста Культуры» с анализом историко-стилевых, национальных, композиторских и жанровых индикаций;
- использование форм обучения, дополняющих базовые дисциплины вокального класса с применением специально разработанных заданий (тренинги, тесты, сочинения, презентации, доклады, конкурсы), отражающих ключевые содержательные принципы данного подхода;
- расширение музыкально-слухового «багажа» студентов за счёт музыкальных произведений, не связанных с вокальным обучением, организация и проведение внеаудиторных мероприятий просветительской направленности.

Дидактические принципы программы:

1. Принцип инклюзивной поликультурности – возможность в учебном процессе равного доступа к разнообразным явлениям и феноменам культуры разных национальностей. Инклюзивные ценности выражаются в самом общем смысле – как признание разнообразия, равенства и справедливости, сотрудничества, участия, общности обучающихся. Этот принцип даёт понимание изучаемого музыкального произведения, прежде всего, с культурологических позиций. Например, жанры итальянской арии *bel canto*, старинного русского романса, немецкой *Lied*, блюза, неаполитанской песни, народных мелодий северного Шэньси, стиля музыки Цинь Цян и так далее,

выражают не только музыкально-художественные и эмоционально-чувственные спецификации, но и значительный историко-культурологический контекст, знание и понимание которого необходимо для полноценной исполнительской интерпретации.

2. *Кросс-дисциплинарный принцип* направлен на повышение конкурентоспособности молодых специалистов в условиях быстро меняющегося «рынка труда» в сфере вокального искусства и образования. Диалектика XXI века требует от выпускников-вокалистов единства «общего» и «особенного» в профессиональной подготовке. То есть владения как базовыми умениями и навыками, так и совершенствования в отдельных узкоспециальных сегментах вокального искусства и образования. Например, барочная или этническая музыка, музыкальный менеджмент, музыкальная публицистика, кураторская и организаторская деятельность и т.д. Этот принцип подразумевает как расширение спектра элективных дисциплин, так и самостоятельное (или под руководством педагога) овладение соответствующими знаниями.

3. *Принцип творческой самореализации* связан с отказом в вокальном обучении от приоритета знаниевой парадигмы. Само «знание» выступает не как конечная истина, а определённое «поле методологических операций», в котором субъект образовательного процесса знакомится с различными позициями, аргументами и фактами. Данный принцип направлен на формирование интерпретационно-личностных качеств молодого вокалиста, его экспертных способностей, мотивации на постоянное совершенствование себя как музыканта-исполнителя и педагога.

4. *Диалогово-коммуникативный принцип* ориентирован на повышение уровня коммуникативных и артистических качеств выпускника, осознания своей профессии как публичной сферы взаимодействия различных субъектов музыкально-образовательного пространства. При этом диалоговые отношения отличаются многоуровневостью и уникальным эмоционально-личностным содержанием. Например, коммуникативные дихотомии студента и автора исполняемого произведения, педагога и обучающегося, артиста и слушательской аудитории, отдельного индивидуума и другого представителя профессионального сообщества.

5. *Эмпатийно-толерантный принцип* – также проявляется на разных уровнях вокального обучения – от способности «приятно» художественного образа исполняемого музыкального произведения до уважения и восприятия иной национальной культуры, социального слоя, религиозных конфессий, поведенческих традиций, этикета. В вокальном исполнительстве это выражается в необходимости актёрского «вживания» в своего «героя», эмоционального переживания драматургии музыкального произведения. Кроме того, певец практически всегда связан со словесным текстом – он обязан донести его смысл до слушателей.

6. *Ситуационно-контекстуальный принцип* – способность студента-вокалиста моментально реагировать на малейшее изменение ситуации в учебном процессе и артистической деятельности. Ситуация при этом

выступает как уникальное стечение различных жизненных обстоятельств и положений, часто непредсказуемых. В учебном процессе вокального класса данный принцип связан с активностью обучающегося, его самостоятельностью, развитием музыкально-познавательной и поведенческой сфер, способствует конструктивному решению возникающих задач овладения тем или иным сочинением. В исполнительской деятельности этот принцип формирует сценическое «чувство партнёра» (причём не только со своими коллегами-вокалистами, но и с пианистом-концертмейстером или оркестром), а также профессиональные реакции на восприятие слушательской аудитории, акустические особенности концертного зала, историко-стилевые и жанровые характеристики произведения. Всё это служит основанием для оценки и коррекции процесса обучения или сценического выступления.

7. *Организационно-деятельностный принцип* – способность организовать учебный процесс таким образом, чтобы учитывались множественные объективные и субъективные факторы, что положительным образом влияет на темп обучения, делает его более насыщенным, придает устойчивость, постоянство, стабильность, тем самым повышая образовательный эффект. Данный принцип помогает студентам не только освоить необходимый объем профессиональных знаний, но и целенаправленно развивать личностные рефлексивные качества, а также мотивационную готовность к занятиям.

8. *Музыкально-просветительский принцип* – понимание высокой миссии вокальной профессии служить делу просвещения широкой слушательской аудитории, повышения её культурного уровня, эстетического воспитания посредством собственной исполнительской или педагогической деятельности. Это подразумевает высокую мотивацию и творческо-деятельностное отношение к вокальному исполнительству и педагогике, а также корректировку системы ценностных ориентаций и расширение музыкально-культурного кругозора обучающегося.

Требования к освоению содержания программы

Студент, завершивший освоение программы, должен

знать:

- объективные закономерности корреляции технологических задач с многоуровневым контекстом изучаемого вокального произведения;
- алгоритм использования кросс-дисциплинарной информации и индивидуального музыкально-слухового опыта;
- различные интерпретации изучаемого произведения, их общие и особенные характеристики, степень обоснованности и убедительности;
- принципы изучения нотного текста вокального произведения как «Текста Культуры» с анализом историко-стилевых, национальных, композиторских и жанровых индикаций;

уметь

- ставить и решать исполнительско-технологические и художественно-интерпретационные задачи, определяющих культурологический контекст как необходимый компонент профессиональной подготовки специалиста творческого уровня;
- использовать диалогические и проблемно-дискуссионные методы обучения в вокальном классе, основанные на индивидуально-художественном и технологическом опыте;
- успешно выполнять специально разработанные задания (тренинги, тесты, сочинения, эссе, презентации, ролевые игры, доклады, конкурсы), отражающие содержание данной программы;

владеть:

- системно-организованным комплексом технологических, музыкально-артистических, рефлексивно-творческих и эмоционально-волевых качеств личности, направленных на контекстуальное понимание педагогических принципов европейской вокальной школы в интеграции с этнокультурными традициями китайского певческого искусства, обеспечивающих успешную разностороннюю деятельность в данной области;
- навыками организации и проведения внеаудиторных мероприятий музыкально-просветительской направленности;
- диверсифицированным музыкально-слуховым «багажом», включающим, в том числе, музыкальные произведения, не связанные с вокальным обучением.

Содержание программы

включает:

методы – адаптивная коррекция методов объяснения, демонстрации, практики, коммуникации, а также ситуационный и рефлексивный методы наблюдения и прослушивания;

формы – тренинги, тесты, сочинения, презентации, аннотации, музыкальные викторины, доклады, конкурсы как формы обучения, дополняющие базовые дисциплины вокального класса и отражающие ключевые содержательные принципы контекстно-культурологического подхода;

средства – системно-организованный комплекс технологических, музыкально-артистических, рефлексивно-творческих и эмоционально-волевых ресурсов личности, направленный на контекстуальное понимание педагогических принципов европейской вокальной школы в интеграции с этнокультурными традициями китайского певческого искусства, и обеспечивающий успешную разностороннюю деятельность молодых специалистов в данной области.

Содержательно-процессуальный блок

Репродуктивный модуль

- актуализация кроссдисциплинарных знаний (история, литература, живопись, театр, скульптура, архитектура и т.д.), коррелирующих с вокально-исполнительским репертуаром и слуховым «багажом» обучающегося;
- составление индивидуального вокально-исполнительского репертуара обучающегося, разделение его по различным характеристикам;
- корреляция физических возможностей голосового аппарата обучающегося с его исходным исполнительским репертуаром и общекультурным уровнем;
- определение параметров музыкально-слухового опыта обучающегося, выявление лакун и перспектив развития.

Развивающий модуль

- совершенствование вокально-исполнительских умений в процессе работы над произведением различных исторических стилей, жанров и национальных композиторских школ;
- многоуровневый художественно-исполнительский анализ вокального произведения:
- повышение уровня изучения нотного текста вокального произведения, понимание его как «Текста Культуры» с анализом историко-стилевых, национальных, композиторских и жанровых индикаций;
- использование форм обучения, дополняющих базовые дисциплины вокального класса с применением специально разработанных заданий (тренинги, тесты, сочинения, эссе, презентации, ролевые игры, доклады, конкурсы).

Творческо-интерпретационный модуль

- организация и проведение внеаудиторных вокальных проектов исполнительско-просветительской направленности;
- совершенствование физических возможностей голосового аппарата, устойчивого выразительного интонирования как необходимых условий владения разнообразным исполнительским репертуаром;
- повышение значимости самостоятельной работы обучающихся, формирование соответствующих профессиональных и личностных компетенций;
- направленность используемых вокально-технологических приемов на понимание художественного образа музыкального произведения и создание его индивидуальной интерпретации.

Функциональный блок – мотивационно-аксиологический, художественно-рефлексивный и деятельностно-творческий компоненты процесса обучения, воспитания и развития.

Результативно-аналитический блок – критерии, показатели, уровни, результаты.

- ценностно-смысловое отношение обучающегося к явлениям мировой музыкальной культуры, мотивационная готовность к их освоению, диалоговый уровень субъект-субъектных отношений в образовательном процессе;

- уровень интеллектуальных качеств студента, его способность к обобщениям разнообразных знаний и умений, широкий кросс-дисциплинарный кругозор и музыкально-слуховой опыт, поисковая активность в изучении технологических приёмов и нотного текста исполняемого произведения;

- проявление креативности в учебном процессе, развитость волевой сферы, стремление к исполнительской деятельности, знакомство с различными интерпретациями изучаемого произведения, алгоритм контекстуального использования приобретённых знаний и умений в профессионально-творческой деятельности.

Рекомендуемый репертуар (по степени возрастания сложности)

Бакалавриат 1 курс

Старинные арии

Г. Гендель Ария Ксеркса из оперы «Ксеркс» (Ombra mai fu)

Г. Гендель Ария Альмилены) из оперы «Ринальди» (Lascia ch'io pianga)

Итальянские классические песни

Дж. Каччини Amarilli

Т. Джордани Caro mio ben

Китайские народные песни

月里见罢到如今 (Увидимся в феврале) 陕北民歌 向音编曲 (Народные песни в Северном Шэньси в обработке Сяньбинь) (для сопрано)

可爱的一朵玫瑰花 (Милый цветок розы) 哈萨克族民歌 (Казахская народная песня) (для тенора)

Академические произведения современных китайских композиторов

花非花 (Цветочек не цветок) 黄自曲 (композитор Хуан Цзы) (для всех голосов)

玫瑰三愿 (Роза и три желания) 黄自曲 (композитор Хуан Цзы) (для сопрано и тенора)

Русские романсы

М. Глинка Свадебная песня (Северная звезда)

М. Глинка Ах, ты ночь ли, ноченька!

Н. Римский-Корсаков Не ветер, вей с высоты

Н. Римский-Корсаков О чем в тиши ночей

Русские арии

М. Глинка Ария Сусанина из оперы «Иван Сусанин»

А. Даргомыжский Песня Наташи из оперы «Русалка»

А. Даргомыжский Ария Мельника из оперы «Русалка»

А. Рубинштейн Романс Демона («Я тот, которому внимала...») из оперы «Демон»

А. Рубинштейн Романс Демона («На воздушном океане») из оперы «Демон»

А. Гречанинов Ариозо Забавы Путятишны из оперы «Добрыня Никитич»

Бакалавриат 2 курс*Камерная музыка*

Дж. Россини La promessa (Обещание)

Ф. Тости Non tamo più (Я тебя больше не люблю)

Ф. Тости A Vucchella (Ротик)

Ф. Шуберт Ave Maria

И. Бах-Ш. Гуно Ave Maria

Классические арии

В. Моцарт Концертная ария Alma grande enobil core

В. Моцарт Ария Фигаро из оперы «Свадьба Фигаро» (Non più andrai)

В. Моцарт Речитатив и ария Оттавио из оперы «Дон Жуан» (Dalla sua pace)

В. Моцарт Ария Лепорелло из оперы «Дон Жуан»

Китайские народные песни

在那遥远的地方 (В том далеком месте) 哈萨克族民歌 王洛宾改编
(Казахская народная песня. Аранжировка Ван Луобинь) (для тенора)

绣荷包 (Вышитый кошелек) 陕北民歌 白秉权改编 (Народные песни в
Северном Шэньси. Аранжировка Бай Бинцюань) (для сопрано)

Академические произведения современных китайских композиторов

大江东去 (Идти на восток) 青主曲 (композитор Цин Чжу) (для баритона)
黄水谣》(Баллада о желтой воде) 冼星海曲 (композитор Сиань Синхай)
(для сопрано)

教我如何不想他 (Научи меня, как перестать думать о нем) 赵元任曲
(композитор Чжао Юаньжэнь) (для тенора и сопрано)

故乡》(Родина) 陆华柏曲 (композитор Лу Хуабай) (для тенора)

祖国, 慈祥的母亲 (Родина, добрая мать) 陆在易曲 (композитор Лу Зайи)
(для тенора)

Русские романсы

П. Чайковский Хотел бы в единое слово...

П. Чайковский Благословляю вас, леса...

П. Чайковский День ли царит...

П. Чайковский Кабы знала я...

Русские арии

М. Мусоргский Песня Марфы из оперы «Хованщина»

М. Мусоргский Ария Бориса из оперы «Борис Годунов»

Э. Направник Романс Дубровского из оперы «Дубровский»

А. Бородин Песня Половецкой девушки из оперы «Князь Игорь»

А. Бородин Ария Кончака из оперы «Князь Игорь»

Бакалавриат 3 курс*Камерная музыка*

И. Брамс Dein blaues Auge (Твои черные глаза)

Р. Шуман Die Lotosblume (Лотос)

Р. Шуман Widmung (Посвящение)

Р. Шуман In der fremde (В чужом)

Ф. Шуберт Ständchen (Серенада)

Ф. Шуберт Du bist die Ruh (Ты мой покой)

Р. Штраус Zueignung (Посвящение)

Романтические арии

Д. Доницетти Una furtiva lagrima (Одна слезинка украдкой) из оперы «Любовный напиток»

Д. Доницетти Bella siccome un angelo (Прекрасная, как Ангел) из оперы «Дон Паскуале»

Д. Пуччини O mio babbino caro (О, мой папочка дорогой) из оперы «Джанни Скикки»

Д. Пуччини Quando me'n vo (Ария Мюзетты) из оперы «Богема»

Ф. Чилеа L'anima ho stanca (Ариозо Маурицио) из оперы «Адриана Лекуврёр»

Ж. Бизе Habanera из оперы «Кармен»

Д. Пуччини Vecchia zimarra (Плащ старый, неизменный...) из оперы «Богема»

Д. Верди Il lacerato spirito (Речитатив и романс Фиеско) из оперы «Симон Бокканегра»

Китайские народные песни

山西牧歌 (Шаньси Пастораль) 山西民歌 (Народные песни провинции Шаньси) (для тенора)

槐花几时开 (Когда цветет акация?) 四川民歌 (Народная песня Сычуани) (для сопрано и тенора)

Академические произведения современных китайских композиторов

黄河颂 (Ода Желтой реке) 洗星海曲 (композитор Сиань Синхай) (для баритона)

望乡词 (Скучаю по родному городу) 陆在易曲 (композитор Лу Зайи) (для баритона)

我住长江头 (Я живу в истоке реки Янцзы) 青主曲 (композитор Цин Чжу) (для сопрано и тенора)

Китайские арии

抹夕阳 (Ариозо Цзы Цзюня) 选自歌剧《伤逝》(из оперы "Печаль прохождения") 施光南作曲 (композитор Ши Гуаннань) (для сопрано)
 她夺走了我的心 (Ариозо Цзюань Шэна) 选自歌剧 伤逝 (из оперы "Печаль прохождения") 施光南作曲 (композитор Ши Гуаннань) (для тенора)
 摇篮曲 (Колыбельная) 选自歌剧 赵氏孤儿 (из оперы "Сирота из семьи Чжао") 雷蕾作曲 (композитор Лей Лей) (для меццо-сопрано)
 杨白劳 (Ария Ян Байлао) 选自歌剧 白毛女 (из оперы "Седовласая девушка")
 马可作曲 (композитор Ма Ке) (для баритона)

Русские романсы

П. Чайковский Мы сидели с тобой...

С. Рахманинов Сон

С. Рахманинов Не пой, красавица

С. Рахманинов Здесь хорошо

Русские арии

Н. Римский-Корсаков Ария Весны из оперы «Снегурочка»

Н. Римский-Корсаков Ариозо Мизгиря из оперы «Снегурочка»

Н. Римский-Корсаков Первая песня Левко («Солнышко низко») из оперы «Майская ночь»

Н. Римский-Корсаков Вторая песня Левко («Спи, моя красавица») из оперы «Майская ночь»

Н. Римский-Корсаков Песня индийского гостя из оперы «Садко»

Бакалавриат 4 курс

Зарубежные арии

Д. Верди Di Provenza il mar, il suol (Ария Жермона из оперы «Травиата»

Д. Верди De miei bollenti spiriti) (Ария Альфреда из оперы «Травиата»

Д. Верди Questa o quella из оперы «Риголетто»

Д. Верди Caro nome (Ария Джильды из оперы «Риголетто»

Д. Верди Per me giunto è il dì supremo (Ария Родриго из оперы «Дон Карлос»

Д. Верди Come dal ciel precipita (Ария Банко из оперы «Макбет»)

Д. Верди Stride la vampa (Песня Азучены из оперы «Трубадур»

Д. Верди Abbieta zingara, fosca vegliarda (Ария Фернандо из оперы «Трубадур»

Д. Пуччини E lucevan le stelle (Романс Каварадосси из оперы «Тоска»)

Д. Пуччини Vissi d'arte, vissi d'amore (Ария Тоски из оперы «Тоска»)

Д. Пуччини Non piangere liu (Не плачь Лю) из оперы «Турандот»

Ф. Чилеа Acerba volutta (Ария Принцессы де Буйон из оперы «Адриана Лекуврёр»

Ж. Бизе La fleur que tu m'avais jetée («Цветок, который ты кинул мне» из оперы «Кармен»)

Ж. Бизе Votre toast, je peux vous le rendre (Песня Торeadора из оперы «Кармен»)

К. Сен-Санс Mon cœur s'ouvre à ta voix («Моё сердце открывается звуку твоего голоса» из оперы «Самсон и Далила»)

Ф. Легар Dein ist mein ganzes Herz («Звуки твоих речей» из оперетты «Страна улыбок»)

Академические произведения современных китайских композиторов

火把节的欢乐 (Радость факельного фестиваля) 尚德义曲 (композитор Шанг Дейи)

打起手鼓唱起歌 (Взять бубен и петь) 施光南曲 (композитор Ши Гуаннань)

海恋 (Любовь и море) 陈勇曲 (композитор Чен Юн)

关雎 (Гуан Джу) 赵季平曲 (композитор Чжао Цзипин)

锦瑟 (Джинсэ) 王龙曲 (композитор Ван Лунг)

Китайские арии

我心永爱 (Я люблю навсегда) 选自歌剧 玉鸟兵站 (из оперы "Станция солдат Нефритовой Птицы") 张卓娅、王祖皆作曲 (композитор Чжан Чжуоя, Ван Цзюцзе)

现在已是深夜 (Ария Цю Ху) 选自歌剧 原野 (из оперы "Поле") 金湘作曲 (композитор Цзинь Сян)

啊! 我的虎子哥 (Ария Джин Цзы) 选自歌剧 原野 (из оперы "Поле") 金湘作曲 (композитор Цзинь Сян)

不幸的人生 (Ария Цзы Цзюня) 选自歌剧 伤逝 (из оперы "Печаль прохождения") 施光南作曲 (композитор Ши Гуаннань)

金色的秋光 (Ария Цзюань Шэна) 选自歌剧 伤逝 (из оперы "Печаль прохождения") 施光南作曲 (композитор Ши Гуаннань)

雨越下越猛 (Ария Чжао Ву) 选自歌剧 赵氏孤儿 (из оперы "Сирота из семьи Чжао") 雷蕾作曲 (композитор Лей Лей)

不能尽孝愧对娘 (Ария Ян Сяодуна) 选自歌剧 野火春风斗古城 (из оперы "Война в старинном городе") 张卓娅、王祖皆曲 (композитор Чжан Чжуоя, Ван Цзюцзе)

娘在这片云彩里 (Ария Матери Ян) 选自歌剧 野火春风斗古城 (из оперы "Война в старинном городе") 张卓娅、王祖皆曲 (композитор Чжан Чжуоя, Ван Цзюцзе)

Русские романсы

П. Чайковский Снова, как прежде, один...

С. Рахманинов Весенние воды

С. Рахманинов Они отвечали

Русские арии

- П. Чайковский Ария Гремина из оперы «Евгений Онегин»
- П. Чайковский Ария Ленского из оперы «Евгений Онегин»
- П. Чайковский Ариозо Ленского из оперы «Евгений Онегин»
- П. Чайковский Ария Онегина («Вы мне писали...») из оперы «Евгений Онегин»
- П. Чайковский Ариозо Германа («Прости, небесное создание...») из оперы «Пиковая дама»
- П. Чайковский Ария Елецкого из оперы «Пиковая дама»
- П. Чайковский Речитатив и ариозо Лизы из оперы «Пиковая- дама»
- П. Чайковский Ария Марии из оперы «Мазепа»
- П. Чайковский Ариозо Наташи из оперы «Опричник»
- П. Чайковский Песня Вакулы из оперы «Черевички»

Методические рекомендации

1. Совершенствование профессиональной подготовки китайских вокалистов в данной программе представляет собой системно-организованный комплекс технологических, музыкально-артистических, рефлексивно-творческих и эмоционально-волевых ресурсов личности, направленный на контекстуальное понимание педагогических принципов европейской вокальной школы в интеграции с этнокультурными традициями китайского певческого искусства, обеспечивающий успешную разностороннюю деятельность молодых специалистов в данной области.

2. Целенаправленное педагогическое воздействие реализуется на основе принципов инклюзивной поликультурности и творческой самореализации, а также кросс-дисциплинарного, диалогово-коммуникативного, эмпатийно-толерантного, ситуационно-контекстуального, организационно-деятельностного, музыкально-просветительского принципов.

3. Основой обучения сольному пению в данной программе является органичное соединение широкого диапазона кросс-дисциплинарных знаний обучающегося, физиологических данных его певческого аппарата и практики вокального исполнительства.

4. Процесс обучения строится на объективной информации нотного текста вокального произведения, проявляемой в историко-стилевом, композиторском, интонационно-лексическом и эмоционально-художественном векторах мониторинга. Эти объективные данные должны реализовываться при создании обучающимся интерпретационной модели исполняемого произведения.

5. Учебный репертуар ориентирован на различные уровни вокальной подготовки обучающихся. Кроме того, он диверсифицирован по историко-стилевым, национальным, композиторским и жанровым характеристикам.

6. Расширение музыкально-слухового «багажа» обучающихся за счёт произведений, не связанных с вокальным обучением, а также организация и проведение внеаудиторных концертных мероприятий просветительской

направленности предполагают интенсивное развитие эмоционально-художественной сферы будущих специалистов.

Список литературы ***Основная литература***

1. Бодина, Е. А. Идеи музыкального образования: от Платона до Кабалевского. В 2 ч. Ч. 1. / Е. А. Бодина – М.: 11-й ФОРМАТ, 2013. – 247с.
2. 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.
3. Тельчарова, Р. А. Музыка и культура (Личностный подход) / Р. А. Тельчарова. — М.: Знание, 1986. — 62 с.
4. Хуан, Пин. Древний Китай – философия музыки и музыка философии / Пин Хуан // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. – Вып. 2. – Санкт-Петербург: Астерион, 2007. – С. 160–163.
5. Чжан, Вэй. Исследование траектории развития и будущего направления вокального образования в Китае / Вэй Чжан [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.kcpaper.net/Lunwen_Show.asp?id=5168&Nclass=59&N=N.
6. Шалаева, А. А. Об интеграции методических принципов вокальных школ в практике зарубежных преподавателей вокального искусства в системе высшего музыкального образования в Китае / А.А. Шалаева // Культура и искусство. 2020. №1. С. 92-98.
7. Яснин, К. Е. Национальные музыкальные системы как основа развития мирового музыкального искусства / К. Е. Яснин // Методика преподавания музыки в средней школе: пособие для учителя музыки. – Уфа: Башкортостан, 1990. – С. 45-61.

Дополнительная литература

1. Абдуллин, Э. Б. Основы исследовательской деятельности педагога-музыканта / Э. Б. Абдуллин. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2014. – 368 с.
2. Алексеева, Л. Л. Театр песни. Искусство bel canto / Л. Л. Алексеева. – М.: Просвещение, 2009. – 88 с.
3. Алиев, Ю. Б. Методологические и методические основы вокально-педагогического творчества: в 2 ч. / Ю. Б. Алиев. – Москва, 1993. – 86 с.
4. Арнольдов, А. И. Человек и мир культуры: введение в культурологию / А. И. Арнольдов. — М.: Изд-во МГИК, 1992. — 237с.
5. Барсов, Ю. А. Из истории русской вокальной педагогики / Ю. А. Барсов // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 6 / общ. ред. Л. Б. Дмитриева. – Москва: Музыка, 1982. – С. 6-22.
6. Белик, А. А. Культурология: Антропология теории культур: учебное пособие / А. А. Белик. – ин-т «Открытое общество», Российский государственный гуманитарный университет. — М.: Изд-во РГГУ, 2004. — 239 с.

7. Борисенков, В. П. Поликультурное образование и вызовы современности / В. П. Борисенков, О. В. Гукаленко // Вестник Московского университета. Серия 20: Педагогическое образование. – М.: изд.-во Моск. Ун-та, 2018. – № 2. – С. 3-11.
8. Гачев, Г. Д. Ментальности народов мира / Г. Д. Гачев. – Москва: Алгоритм: Эксмо, 2008. – 541 с.: ил.
9. Гришанович, Н. Н. Современные художественно-дидактические подходы в музыкальном образовании / Н. Н. Гришанович // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». — 2013. № 2. – С. 23–42.
10. Гукаленко, О. В. Поликультурное образование в условиях глобализации / О. В. Гукаленко; В. П. Борисенков // Образовательное пространство в информационную эпоху (ЕЕИА–2016): сборник научных трудов Международной научно-практической конференции, 6–7 июня 2016 года. – Москва: ФГБНУ «Институт стратегии развития образования РАО», 2016. – С. 49–57.
11. Ду, Сывэй. Влияние европейских традиций на развитие вокальной школы в Китае // Вестник МГУКИ. 2008. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-evropeyskih-traditsiy-na-razvitie-vokalnoy-shkoly-v-kitae> (дата обращения: 10.11.2020)
12. Корноухов, М. Д. Нотный текст – горизонты познания / М. Д. Корноухов монография / М. Д. Корноухов. – Санкт-Петербург: Астерион, 2018. – 62, [1] с.
13. Корноухов, М. Д. Текст – контекст: образовательная парадигма поликультурного пространства педагога-музыканта / М. Д. Корноухов, Е. Н. Шумилова // Музыкальное искусство и образование: вестник кафедры ЮНЕСКО при Московском педагогическом государственном университете: МА&Е: научный журнал о мире музыкального искусства и образования. – 2018. – № 2. – С. 13–29.
14. Корноухов, М. Д. Феномен интерпретации как механизм репликации культуры общества в современном российском образовании / М.Д. Корноухов // Репликация культуры общества в контексте профессионального образования: коллективная монография / М. Д. Корноухов [и др.]. – Георгиевск, 2012. – Книга 1. – С. 44–79.
15. Ли, Э. Вокальные исполнительские традиции на территории Китая в исторической ретроспективе /Э. Ли // Этносоциум и межнациональная культура. 2015. № 4(82). С. 144-148.
16. Ли, Э. Распространение и влияние бельканто в китайской вокальной музыке XX века /Э. Ли// Этносоциум и межнациональная культура. 2019. № 2(128). С. 99-105.
17. Сидорова, М. Б., Дин, Я. Некоторые вопросы современного высшего вокального образования в Китае /М.Б. Сидорова, Я. Дин// Музыкально-теоретическое образование: традиции, новаторство, перспективы. – М.: Московский государственный институт культуры, 2018. С. 72-78.
18. У, Ген-Ир. Традиционная музыка Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония) / У Ген-Ир. – Санкт-Петербург: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. – 342 с.

**Примеры заданий в рамках педагогической программы
«Контекстуальный мониторинг музыкального произведения в
вокальном классе»**

Задание 1. Проанализируйте исполнение романса С. Рахманинова «Не пой, красавица, при мне» op.4 Д. Хворостовским и Г. Вишневской. Сформулируйте общие представления о художественных образах этого романса, какими средствами выразительности достигается, например, его восточный колорит. В чём Вы видите проявление русских черт и индивидуального стиля Рахманинова? В какой мере метrorитмические, темповые и динамические характеристики фортепианного сопровождения влияют на вокальную технологию? Насколько вокальная мелодика отражает поэтический текст Пушкина? Раскройте общие и отличительные признаки этих двух интерпретаций.

Задание 2. Изучите мотивацию авторских указаний в нотном тексте романса С. Рахманинова «Не пой, красавица, при мне» op.4. Поясните, каким образом они влияют на использование вокально-технологических приёмов и создание художественного образа произведения.

Задание 3. Сравните романсы М. Глинки и С. Рахманинова «Не пой, красавица» на стихи А. Пушкина в пяти аспектах – принадлежности к российской композиторской школе, историческому стилю, индивидуального авторского почерка, художественного образа и средствах его воплощения.

Задание 4. Расскажите о своём опыте восприятия музыкально-театральных постановок. Какую роль в этом для Вас играет их визуальная часть (помимо голосовых данных певцов)? Например, декорации, костюмы, световое оформление, в целом, режиссерская концепция. Какое значение для Вас имеет историческая стилистика оперы, её жанровая и национальная принадлежность. Как это проявляется в вокальном исполнении? Знакомы ли Вы с постановками одной и той же оперы в разных театрах? Чем Вам запомнились эти интерпретации?

Задание 5. Расскажите о своём наиболее удачном исполнении какого-либо вокального произведения. С чем это было связано? Не трудность вокальной партии, близость художественного образа, запоминающаяся мелодия, хорошая акустика зала, благожелательность слушателей, что-то ещё?

Задание 6. Сделайте сравнительно-стилевой анализ нотных текстов вокальных сочинений эпохи барокко, романтизма и XX века.

Задание 7. Составить перечень вокальных произведений из индивидуального слухового опыта по разным параметрам – исторический стиль, жанровой принадлежности и национальным композиторским школам.

Задание 8. Составить такой же перечень собственного исполнительского репертуара. Отдельно зафиксировать произведения, которые Вы бы хотели выучить в ближайшем будущем.

Конкурс самостоятельных работ студентов в номинациях «китайская народная песня» и «современное вокальное произведение китайских композиторов»

Вербальные тренинги для студентов на темы, касающиеся корреляции слухового и исполнительского опыта обучающихся, общекультурного развития и реализации технологических приёмов, использования широких междисциплинарных знаний в вокальном исполнительстве и т.д.

Например – «Исторический стиль – технология и художественный образ», «Индивидуальный авторский почерк в преломлении национальных традиций», «Народные песни как этнический концентрат культуры», «Как Вы понимаете тезис – изучение нотного текста вокального сочинения как Текста Культуры?» и т.д.

Письменные задания – доклады, сочинения, эссе, презентации, аннотации по проблематике вокального класса, в том числе и произведений исполнительского репертуара.

Ролевая игра «Мой музыкальный герой»

Требуется составить предполагаемый «портрет» героя, от лица которого передаётся художественное содержание исполняемого вокального произведения. Творческие средства не ограничиваются – визуальное (рисование, актёрское воплощение), графическое (текстовый документ) или вербальное (рассказ от автора о своём герое) воплощение.

Музыкальная викторина. Предлагается прослушать фрагменты незнакомых вокальных произведений, после чего студенты должны были подробно описать свои слушательские ощущения, на их основе предположить возможное авторство, принадлежность к историческому стилю и жанру. Обосновать высказанные предположения, попытаться сформулировать, посредством каких музыкальных средств они пришли к тем или иным выводам.

Задание на анализ нотного текста вокального произведения

Предлагается проанализировать нотный текст акустически незнакомого ему вокального сочинения. Исходя из композиторских ремарок, наметить пути воплощения авторского замысла художественного образа и технологических трудностей. В интерпретационном контексте рассмотреть историко-стилевые, национальные, композиторские и жанровые индикации сочинения.

Тест «Контекстуальный мониторинг вокального сочинения»

Обучающемуся даётся для анализа вокальное произведение из исполнительского репертуара.

1. Указать 2-3 других вокальных произведений этого же композитора.
2. Указать 1-2 произведений этого композитора в других жанрах.
3. Указать 1-2 произведения этого же поэта.

4. Указать 4-5 фамилий поэтов, писателей, драматургов этой же национальности.
5. Указать 3-4 композитора-современника.
6. Указать 2-3 фамилии выдающихся интерпретаторов музыки этого композитора.
7. Указать 3-4 фамилии известных вокальных исполнителей той же национальности, что и автор произведения.
8. Указать 1-2 фамилии известных вокальных педагогов той же национальности, что и автор произведения.
9. Указать наиболее известные вокальные учебные заведения и музыкальные театры страны, чьим представителем является автор произведения.
10. Указать исторический стиль произведения.
11. Указать 3-4 произведения других композиторов этого же исторического стиля.
12. Указать жанр произведения.
13. Указать 3-4 произведения в этом же жанре других композиторов.

Пример выполнения:

С. Рахманинов, стихи А. Пушкина «Не пой, красавица, при мне»

1. «Весенние воды», «В молчаньи ночи тайной», «Они отвечали».
2. опера «Алеко», Рапсодия на тему Паганини для фортепиано с оркестром.
3. роман «Евгений Онегин», повесть «Пиковая дама».
4. Лермонтов, Некрасов, Блок, Достоевский.
5. Чайковский, Римский-Корсаков, Аренский, Стравинский.
6. Хворостовский, Гедда.
7. Вишневецкая, Нестеренко, Нетребко.
8. О.В. Бородина, В.Б. Ванеев.
9. Московская и Петербургская консерватории, Российская академия музыки им. Гнесиных, Большой и Мариинский театры, Михайловский театр, театр им. Станиславского и Немировича-Данченко.
10. Романтический.
11. Романсы Чайковского, вокальные циклы Шуберта, Шумана, Брамса.
12. Романс.
13. Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков.

ПРИЛОЖЕНИЕ III

Свидетельства педагогической и исполнительской деятельности,
сертификаты участника международных научных конференций

Proof of employment

Zhu Tianyi, male, is currently a vocal teacher in the Music Education Department of the School of Music and Dance, Zhengzhou Normal University. During his work in the school, the comrade strictly abides by the rules and regulations of the school, actively cooperates with various work arrangements of the college, continuously improves the teaching ability of teachers, and completes daily work and teaching tasks with high standards.

Hereby certify

School of Music and Dance, Zhengzhou Normal University (stamped)

January 10, 2022

Свидетельство

Чжу Тяньи в настоящее время преподает вокал на факультете музыкального образования Института музыки и хореографии Чжэнчжоуского педагогического университета. Во время работы Чжу Тяньи строго соблюдает правила и нормы учебного процесса, активно сотрудничает с различными подразделениями университета, постоянно повышает свои педагогические способности, выполняет повседневную работу и учебные задания на высоком уровне.

10 января 2022 г. Настоящим подтверждаю

Институт музыки и хореографии Чжэнчжоуского педагогического университета (с печатью)

工 作 证 明

朱天一，男，现任郑州师范学院音乐与舞蹈学院音乐学系声乐教师。该同志在校工作期间，严格遵守学校各项规章制度，积极配合学院各类工作安排，不断提升教师教育能力，高标准完成日常工作与教学任务。
特此证明。

郑州师范学院音乐与舞蹈学院
音乐与舞蹈学院
二〇二二年一月十日

Honorary Certificate of National Scholarship for Postgraduate Students

Number: 2014, No. 19912

Zhu Tianyi won the 2014 National Scholarship for Postgraduate Students, and this certificate is specially awarded.

Ministry of Education of the People's Republic of China (stamped)

December 31, 2014.

Почетный сертификат национальной стипендии выпускника

№: 2014 года №:19912

Чжу Тяньи стал обладателем Национальной стипендии для магистров

Министерство образования Китайской Народной Республики (штамп) 31 декабря 2014 г.



Honorary Certificate of Postgraduate Academic Scholarship

Number: 2014, No. 05315

Zhu Tianyi, who won the 2014 Master's Scholarship, is specially awarded this certificate.

Education Department of Henan Province, China (stamped)

November 30, 2014

Number: 20143009667

Почетный сертификат последиplomной академической стипендии Чжу Тяньи

Номер: 2014, № 05315

Департамент образования провинции Хэнань, Китай (штамп)

Номер: 20143009667 30 ноября 2014 г.



Award certificate

Zhu Tianyi:

Won the third prize of "Wenhua Award" in the 6th China Henan Professional Vocal Music Competition.

China Henan Provincial Department of Culture (stamped) , China Henan Provincial Federation of Literature and Art (stamped)

September 2015

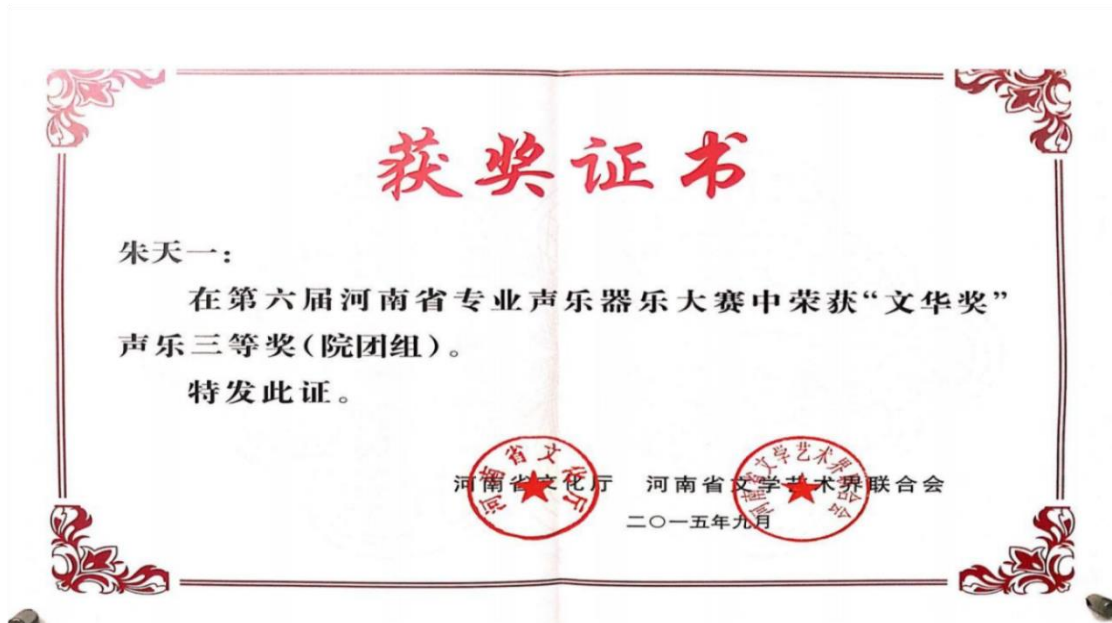
Наградной сертификат

Чжу Тяньи:

Выиграл третью премию «Wenhua Award» на 6-м Китайском конкурсе профессионального вокала в провинции Хэнань.

Департамент культуры провинции Хэнань Китая (штамп)

Федерация литературы и искусства провинции Хэнань Китая (штамп)
сентябрь 2015 г.



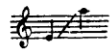
Сертификаты за участие в конференциях







13. НЕ ПОЙ, КРАСАВИЦА



Слова А. ПУШКИНА

Соч. 4, № 4

Allegretto

pp

pp

rit. *[a tempo]* *ten.*

Не пой, кра-са-ви-ца, при

ppp *sf*

dim. *p* *ten.*

мне ты пе-сен Гру-зи-и пе-чаль-ной: на-по-ми.

pp

58

mf *p*

на - ют мне о - не дру - гу - ю жизнь

pp *meno mosso*

и бе - регдаль - ной.

p *cresc.* **Темпо I** *f* *p*

У - вы, на - по - ми - на - ют мне тво - и жес - то - ки - е на - пе - вы и

pp *rit.* *ten.*

степь, и ночь, и при лу - не чер - ты да - ле кой бед - ной де - вы!

meno mosso

Я

Темпо I *cresc.*

при - зрак ми - лый, ро - ко - вой, те - бя у -

- ви - дев, за - быва - ю; но ты по - ешь, и пре - до

dim.

мной е - го я вновь во - о - бра - жа - ю.

Handwritten notes and scribbles at the bottom right of the page, including the number '1000'.

60

f *ten.* *dim.* *pp*

Не по́й, кра_са_ви_да, при мне ты пе_сен Гру_зи_и пе_чаль_ной: на_по_ми_

The first system of the musical score features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic and a *ten.* (tenor) marking. It includes dynamic markings for *dim.* (diminuendo) and *pp* (pianissimo). The piano accompaniment starts with a *sf* (sforzando) dynamic.

pp

на ют мне о не дру - гу ю жизнь и

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked *pp*. The piano accompaniment features a *ppp* (pianississimo) dynamic marking.

бе - рег даль - ной.

The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment includes a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking.

ppp *pppp* *mf*

The fourth system consists of piano accompaniment in grand staff. It features dynamic markings for *ppp*, *pppp*, and *mf*.

① Kak fo che

40. 套曲《李清照词五首》

(一) 如梦令

[宋]李清照词
王建中曲

稍自由 梦幻地 ♩=72

常记溪亭

日暮，沉醉不知

p *mp* *stretto*

mf *p* *rit.* *a tempo*

3

归³路。兴尽晚回舟，

误入藕花深处。

争渡，争渡，惊起一滩鸥鹭。

(稍快跳跃些) (松下来)

mf *p* *stretto* *sf* *poco rit.*

② Струга у ручья

II. 浣溪沙

♩ = 120 欢快地

The first system of the piano introduction is in 4/4 time. It features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef. The music consists of flowing eighth and sixteenth notes in both hands, with some grace notes in the treble.

The second system includes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are: 淡荡春光寒食天, (Dàn dàng chūn guāng hán shí tiān). The piano accompaniment is in 4/4 time, with a treble clef and a key signature of one sharp. Dynamics include *p* and *mp*.

The third system continues the vocal and piano accompaniment. The vocal line is in 4/4 time, with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are: 玉炉水袅残烟, (Yù lú shuǐ niǎo cán yān). The piano accompaniment is in 4/4 time, with a treble clef and a key signature of one sharp. Dynamics include *p* and *mp*.

The fourth system concludes the piece. The tempo changes to *poco meno mosso* and then *Tempo I*. The vocal line is in 2/4 time, with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are: 梦回山枕隐花钿。 (Mèng huí shān zhěn yǐn huā diàn). The piano accompaniment is in 2/4 time, with a treble clef and a key signature of one sharp. Dynamics include *mf*.

春燕 未来

poco rit. *a tempo*

人斗草, 红梅已过柳生绵,

espress.

rit. *poco meno mosso* **Tempo I**

黄昏疏雨湿秋千。

rit. *poco f*