

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

На правах рукописи

Се Сянкэ

**ТЕХНОЛОГИЯ ОБУЧЕНИЯ
КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ
В РОССИЙСКОМ ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ВУЗЕ**

Специальность: 5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания
(музыка, музыкальное искусство (высшее образование))

Диссертации на соискание ученой степени
кандидата педагогических наук

Научный руководитель:
доктор педагогических наук, профессор
Слонимская Раиса Николаевна

Санкт-Петербург
2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТЕХНОЛОГИИ ВОКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ В ТРАДИЦИИ ЕВРОПЫ, РОССИИ И КИТАЯ	14
1.1. Понятие «технология» как научная категория педагогики и вокального обучения в западноевропейской и русской традициях.....	14
1.2. Особенности обучения китайских студентов-вокалистов в российском педагогическом вузе	28
1.3. Обоснование подходов вокального обучения китайских студентов в российском педагогическом вузе	53
<i>Выводы по главе 1</i>	71
ГЛАВА 2. ОПЫТНО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ РАБОТА ПО АПРОБАЦИИ ТЕХНОЛОГИИ ОБУЧЕНИЯ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ В РОССИЙСКОМ ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ВУЗЕ	75
2.1. Разработка технологии вокального обучения китайских студентов- вокалистов в российском педагогическом вузе	75
2.2. Этапы и содержание опытно-экспериментальной работы	101
2.3. Анализ и результаты опытно-экспериментальной работы по апробации технологии обучения китайских студентов-вокалистов в российском педагогическом вузе	127
<i>Выводы по главе 2</i>	159
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	163
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	167
ПРИЛОЖЕНИЯ	193

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Процесс взаимодействия России и Китая, направленный на экономические, общественно-политические, производственные сферы, а также культуру и образование, начался еще в XX столетии и продолжается по настоящее время. В российских вузах обучается большое количество студентов из Китая, в том числе и по музыкально-творческим направлениям, специальностям. Музыкальное образование привлекает китайских абитуриентов своими традициями, методами и формами обучения, особенностями построения образовательного процесса, индивидуализированным подходом, а также сложившимися высокопрофессиональными исполнительскими школами.

Учитель музыки в Китае имеет особый статус и значение. Данному предмету в школе отводится особая роль в воспитании разносторонне развитой личности гражданина, патриота, имеющего сформированные нравственные ценности. Учитель музыки должен обладать многими профессиональными и личностными качествами. Часть профессиональных компетенций связана с вокальной подготовкой педагога. В этой связи особую актуальность приобретает проблема поиска эффективных технологий обучения студентов из Китая вокальному искусству.

Решение данной проблемы затрагивает как теоретические, так и практические аспекты, так как синтез в музыкальных культурах Китая и России в процессе подготовки студентов педагогических вузах относится к числу сложных и приоритетных задач высшего музыкального образования. Технологии обучения китайских студентов в системе педагогического образования России часто обеспечиваются опорой на национальное направление вокального обучения. Трансформация образовательного

пространства и стремительные интеграционные процессы требуют расширения методологического поля технологии вокального обучения.

Анализ актуального запроса позволяет выявить следующие **противоречия на уровне:**

— *научно-теоретическом* — между актуальностью запроса на обучение китайских студентов-вокалистов в условиях российского педагогического вуза, с одной стороны, и недостатком технологического обеспечения процесса обучения китайских студентов, учитывающего специфику запроса, с другой;

— *научно-методическом* — между необходимостью опоры при реализации технологии обучения китайских студентов-вокалистов в российском педагогическом вузе на самобытные культурно-исторические традиции, с одной стороны, и применением вариантов и способов сочетаний советских (российских) общедидактических принципов и традиций национальной вокальной культуры китайского народа, с другой стороны;

— *учебно-организационном* — между усилением интереса к конструктивному опыту организации процесса обучения китайских студентов-вокалистов в российских педагогических вузах, с одной стороны, и недостаточностью исследования тенденций его развития, с другой стороны;

— *учебно-диагностическом* — между эффективностью диагностирования технологий обучения китайских студентов-вокалистов, с одной стороны, и недостаточной базой диагностических методик, с другой стороны.

Перечисленные противоречия между современным состоянием подготовки китайских студентов-вокалистов в российских педагогических университетах и возросшая потребность освоения новых технологий обучения в классах вокала позволяют сформулировать **проблему исследования**, которая связана с необходимостью разработки технологии обучения китайских студентов-вокалистов в российском педагогическом вузе с учетом

ментальности национальной вокальной культуры и оптимальным использованием способов самообразования в сочетании различных режимов обучения (*online* и *offline*). Актуальность и недостаточная разработанность технологии вокального обучения в контексте указанной проблемы явились основанием для выбора темы диссертационного исследования: «*Технология обучения китайских студентов -вокалистов в российском педагогическом вузе*».

Степень разработанности темы исследования Применение различных технологий в профессиональном образовании студентов-вокалистов рассматривалось А. Г. Абросимовым, В. А. Извозчиковым, Е. С. Полат, О. Н. Пиксаевой, В. Д. Симоненко, Э. Г. Скибицким, А. Н. Чуриловым, Яо Вэй и др. В контексте избранной научной проблематики вопрос об особенностях вокального обучения китайских студентов в вузах России и Китая представлен в работах Ван Дунмэй [18], Пэй Цзяфань [19], Лу Хуачжао [70], У Линьсян [152], Яо Вэй [174; 175] и др. Рассматриваемые в них положения, являются, во-первых, вариантами разных подходов, характерных для советской школы. В них не учитывается специфика самобытной национальной культуры и менталитета китайского народа. Во-вторых, их реализация осуществляется на основе вокального репертуара, сформированного из произведений западноевропейской, русской и, отчасти, американской музыки. В-третьих, в учебном репертуаре китайских студентов, обучающихся в российском педагогическом вузе, не представлены произведения детской китайской музыки. Вопросы освоения детского репертуара при обучении вокалу китайских студентов представлены только в диссертационном исследовании Цзян Шанжун [161], но речь там идет о работе над детской песней российских композиторов в рамках подготовки к вокальному конкурсу. Анализ научных источников показал, что проблема освоения российской технологии обучения китайскими студентами-вокалистами в исследовательской литературе не представлена.

Объект исследования — процесс профессиональной подготовки китайских студентов-вокалистов в российском педагогическом вузе.

Предмет исследования — технология обучения китайских студентов-вокалистов в российском педагогическом вузе.

Цель исследования — разработать, обосновать и апробировать технологию обучения студентов-вокалистов из Китая в российском педагогическом вузе.

В соответствии с целью в диссертационном исследовании поставлены следующие **задачи**:

1. Рассмотреть вокальную подготовку как технологический процесс обучения китайских студентов в российском педагогическом вузе.

2. Выявить педагогические условия комплексного изучения вокальных технологий китайскими студентами в российском педагогическом вузе.

3. Разработать технологию вокального обучения китайских студентов в российском педагогическом вузе.

4. Обосновать технологию обучения в вокальном классе китайскими студентами в российском педагогическом вузе.

5. Апробировать исследовательские выводы в экспериментальной работе с китайскими студентами-вокалистами, обучающимися по программе педагогического образования в российском педагогическом вузе.

Гипотеза исследования эффективность вокального обучения китайских студентов в российском музыкально-педагогическом вузе будет достигнута при реализации следующих педагогических условий:

1. Внедрение принципов развивающего обучения в систему вокальной подготовки студентов;

2. Интеграция технических аспектов вокальной подготовки с развитием эмоционально-образного мышления студентов в процессе работы над художественной интерпретацией музыкальных произведений;

3. Обеспечение межкультурного диалога через освоение мировых вокальных традиций при сохранении национальной культурной идентичности китайских студентов;

4. Формирование навыков осознанного самоконтроля и рефлексии физиологических процессов голосообразования в их системной целостности.

Теоретико-методологическая основа диссертации представлена в следующих работах:

— в философских исследованиях, посвященных религиозно-философской основе и художественно-эстетическим критериям вокального искусства в Китае (Саракаева Э. А. [111], Сунь Лу [142], У Ген-Ир [150], Чжан Личжэнь [164], Шэнь Лянь Кан [167], Ю Пейяо [201], Ян Бо [172]);

— в работах представителей российской и китайской вокальных школ, раскрывающих базовые принципы российской системы вокального образования (М. И. Глинка [36], А. Е. Варламов [25], Д. Л. Аспелунд [5], М. А. Дейша-Сионицкая [44], Л. Б. Дмитриев [48], Г. Е. Иванова [63], Н. Д. Копылов [62; 63; 64], В. М. Луканин [71], М. М. Мирзоева [78], В. П. Морозов [79; 80; 81], Г. Ниссен-Саломан [88], К. И. Плужников [97; 98], Смелкова Т. Д. [124–137], Ю. В. Савельева [109–110; 124; 126–134], Г. П. Стулова [139–141], Р. Юссон [169], В. И. Юшманов [170]);

— в концепциях российских и китайских ученых, направленных на выявление специфики профессионально-педагогической подготовки (Ван Дунмэй [18–19], Ван Цюн [23], Ду Сывэй [51], Ду Хуэйцю [53], Лу Хуачжао [70], У Линьсян [152], У Хао [153], Чжан Ин [163], Чжу Линьцзи [165], Черная М. Р. [165], Цзян Шанжун [161], Ян Нин [173], Жуань Юнчень [56], Ли Эрюн [68], Лю Цзинь [72], Сюй Чжэн [143], Ху Юй [197], Ян Бо [172], Яо Вэй [174], Сиу Люнг Ли [181], Тянь Мэн [182]).

Характеристика уровня вокальной и музыкальной подготовки современной китайской студенческой молодежи, обучающейся в российских и китайских вузах, рассмотрена Ван Дунмэй [18–19], Ван Цюн [23], Ду Сывэй [51],

Ду Хуэйцю [53], Лу Хуачжао [70], У Линьсян [152], У Хао [153], Чжан Ин [163], Чжу Линьци [165], Черная М. Р. [165], Цзян Шанжун [161], Ян Нин [173]).

Принципы педагогики вокального образования, представленные в научных исследованиях современных китайских ученых — аспирантов российских вузов — Ду Сывэй [51], Ду Хуэйцю [53], Лу Хуачжао [70], Лю Цзинь [72], У Линьсян [152], У Хао [153], Цзян Шанжун [161], Цуй Яньтао [162], Чжан Ин [163], Ян Бо [172], Яо Вэй [174], а также в монографиях, статьях, учебно-методических работах представителей вокальной педагогики (Армин Ж., Линклэйтер К., Фернау-Гори Е., Мануэль Патрисио Гарсиа-младший, Винченцо Манфредини, Умберто Мазетти, Камилло Эверарди).

Методы исследования:

— *теоретические*: анализ научно-методической литературы по теме исследования; работа с понятийно-терминологическим аппаратом; метод исторической ретроспективы; изучение исторического процесса развития технологий вокального обучения; метод агрегирования — объединение, систематизация в единое целое однородных по содержанию компонентов вокального обучения;

— *эмпирические*: наблюдение: целенаправленное — за формированием каждого компонента вокального опыта студентов; внешнее — для фиксации процесса и результатов обучения вокалу студентов из КНР; удаленное — просмотр записей занятий по вокалу со студентами; соучаствующее — для погружения в процесс обучения вокалу студентов с позиций вокального опыта самого исследователя; непрерывное — на протяжении всего периода опытно-экспериментальной работы с фиксацией результатов наблюдения; анкетирование студентов и преподавателя по вокалу; тестирование студентов, диаграммы; интерпретация полученных данных в соответствии с целью и задачами опытно-экспериментальной работы.

— *экспериментальные*: анализ вокально-исполнительской деятельности студентов из КНР в процессе занятий, на зачетах и экзаменах, в концертных программах.

База исследования: кафедра сольного пения Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. Экспериментальную группу составили 22 обучающихся из КНР.

Основные этапы исследования. Исследование и опытно-экспериментальная работа проводились в период с сентября 2020 г. по май 2023 г. в четыре этапа: подготовительный, констатирующий, формирующий, обобщающий. Первый этап (сентябрь 2020 г. — декабрь 2020 г.) — характеристика состава участников эксперимента; составление программы опытно-экспериментальной работы. Второй этап (январь 2021 г. — май 2021 г.) — проведение диагностических процедур по выявлению проблем и уровня вокального обучения студентов из КНР по разработанным показателям и критериям. Третий этап (сентябрь 2021 г. — декабрь, 2022 г.) — апробация технологии вокального обучения в экспериментальной работе с китайскими студентами экспериментальной группы. Четвертый этап (январь 2023 г. — май 2023 г.) — анализ и интерпретация результатов проведенной опытно-экспериментальной работы.

Научная новизна исследования заключается в том, что:

- изучены, проанализированы и систематизированы существующие технологии обучения китайских студентов-вокалистов в российском ВУЗе;
- теоретически обоснована система методологических подходов, определяющих специфику вокального обучения китайских студентов в российском музыкально-педагогическом вузе;
- выявлены приемы и методы, необходимые для обучения китайских студентов-вокалистов в российском ВУЗе;
- показана перспектива адаптации оригинальной педагогической модели обучения китайских студентов-вокалистов в российском музыкально-педагогическом вузе;

— осуществлена апробация технологий обучения вокалу как важного комплекса личностных свойств, качеств, знаний, умений, навыков и владений, обогащающих технология на протяжении всего периода обучения студента в вузе, а также в его дальнейшей профессиональной деятельности.

Теоретическая значимость работы:

1. На основании методологического анализа научной категории «вокальная педагогика» и изучения методических подходов, предложенных выдающимися вокалистами-исполнителями и педагогами вокального искусства, сформулировано понятие технологии в педагогике вокального обучения.
2. Выделены четыре позиции для составления целостного представления об особенностях национального менталитета в процессе вокального образования контингента китайских студентов для их полноценного включения в образовательный процесс российского вуза: 1) религиозно-философская основа традиционного вокального искусства в Китае; 2) художественно-эстетические критерии вокального искусства в Китае; 3) вокальное образование в Китае в контексте исторических традиций и актуального состояния; 4) характеристика уровня вокальной и музыкальной подготовки современной китайской студенческой молодежи, обучающейся в российских и китайских педагогических вузах.
3. Обоснована деятельность всего комплекса анализаторов в процессе вокальной деятельности студентов — физиологических, психологических, слуховых, зрительных, мышечных, вестибулярных, двигательных-моторных, тактильных, ментальных.
4. Успешно апробирована структура и логика научного исследования, выстроенного на системной организации трех составляющих — технологии вокального образования студентов из КНР в российском

педагогическом вузе, методических позиций для их реализации и эффективности технологии.

5. Обоснован образовательный потенциал жанра китайской художественной песни, способы его реализации в образовательном процессе российского педагогического вуза с китайскими студентами.

Практическая значимость исследования. Представленная в исследовании технология вокального обучения китайских студентов в российском педагогическом вузе, диагностический комплекс для определения эффективности применения технологии обучения вокалу обогащают теорию и практику современного российского вокального образования, особенно в части контингента обучающихся из КНР.

Научно-методические положения проведенного исследования и диагностические методы (анкеты, тесты, схемы написания эссе и др.) могут применяться также и для обучения российских студентов в вузах и средних профессиональных образовательных организациях, а также на курсах повышения квалификации и профессиональной переподготовки педагогов-вокалистов.

Личные результаты, полученные соискателем: выявлены проблемы обучения китайских студентов-вокалистов в российском педагогическом вузе; разработана и обоснована технология вокального образования студентов из КНР в российском вузе, позволяющая осуществлять процесс обучения по классическим вокальным канонам и с учетом традиций национальной вокальной культуры Китая;

Достоверность результатов исследования обеспечивается анализом широкого круга научной литературы и источников по теоретическим и методическим аспектам обучения вокалу в России, КНР и других странах; опытно-экспериментальной работой и статистической обработкой полученных данных.

Апробация результатов исследования проводилась на конференциях:

– XV Международной научно-практической конференции «Методологические и методические проблемы педагогики искусства», III Всероссийском симпозиуме учителей музыки и педагогов дополнительного образования «Музыкальное образование в XXI веке», г. Санкт-Петербург (апрель, 2021 г.);

– XVII и XVIII Международных научно-практических конференциях «Музыкальная культура глазами молодых ученых», г. Санкт-Петербург (декабрь, 2021 г.; декабрь, 2022);

– Международной научно-практической конференции, г. Елец (октябрь, 2022 г.);

– Форуме «Современный учитель — взгляд в будущее», Екатеринбург (октябрь, 2022).

На защиту выносятся следующие положения:

1. Технология вокального образования студентов из КНР в российском музыкально-педагогическом вузе определяется как комплексная система методических приемов и педагогических действий, направленных на формирование профессиональных вокальных компетенций на основе синтеза классической европейской вокальной методики и традиционной китайской певческой культуры, реализуемая через системный и индивидуально-личностный подходы.

2. Технология обучения китайских студентов-вокалистов в российском педагогическом вузе опирается на следующие принципы: 1) научности, 2) единства техничности и духовности; 3) культурной идентичности; 4) интроспекции.

3. Технология вокального обучения китайских студентов в российском вузе реализует образовательный потенциал жанра камерного пения посредством следующих форм и методов: включение в учебный и концертный вокальный репертуар произведений китайских композиторов в жанре художественной песни; написание эссе на произведения; развитие творческих

способностей студентов-вокалистов при создании вокально-поэтических импровизаций в этом жанре.

4. Авторская технология вокального обучения китайских студентов-вокалистов в российском вузе основывается на целевых и содержательных аспектах развивающего обучения (развитие личности и ее способностей, ориентация учебного процесса на потенциальные возможности студента и их реализацию, вовлечение обучаемых в различные виды деятельности), синтезирует теоретические положения и практические подходы, методы и приемы российской и китайской вокальных школ.

5. Структурные компоненты педагогической технологии обучения китайских студентов-вокалистов в российском педагогическом вузе следующее: мотивационная, технологическая и творческая составляющая. *Мотивационный* компонент обучения китайских студентов-вокалистов характеризует склонность студентов к музыкально-педагогической деятельности, активное познавательное отношение к процессам вокального обучения. *Технологический* компонент включает разнообразные умения и навыки в структуре вокального обучения студентов, их общий и музыкально-эстетический опыт, профессионально ориентированную культуру музыкального мышления, умение использовать приобретенный методический опыт в дальнейшей творческой музыкально-педагогической деятельности. *Творческий* компонент предполагает мотивационно-эмоциональную и информационно-познавательную готовность студентов к включению в активные формы педагогически-исполнительской деятельности.

Структура диссертации: введение, 2 главы, заключение, список литературы (202 источника). В работе содержится 14 таблиц, 4 диаграммы, 16 приложений.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИКО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ТЕХНОЛОГИИ ВОКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ В ТРАДИЦИИ ЕВРОПЫ, РОССИИ И КИТАЯ

1.1. Понятие «технология» как научная категория педагогики и вокального обучения в западноевропейской и русской традициях

Выбор технологии как совокупность методов и инструментов достижения желаемого результата, а в широком смысле часто применяемые в научных знаниях средства для решения практических задач, являются важным фактором в педагогической деятельности любой направленности, в том числе музыкальной. Технология служит смыслообразующим началом для разработки теории, концепции, опытно-экспериментальной программы. Опора на технологию структурирует содержание деятельности и регулирует ее в целом.

Категория «технология» является междисциплинарной и затрагивает многие сферы — от педагогики, психологии до производства и информатизации. Теория *технологии* разработана в последние десятилетия и достаточно часто сочетается с *методом*, а на практике используется как синоним, особенно в связи с обучением. В образовательной практике с помощью определенной системы методов и приемов; технология обладает

определенной системой предписаний¹. Отсюда, *метод*, лежащий в основе той или иной технологии, раскрывает структурный аспект всех выполняемых действий; *Методика* реализуется на практике и часто используется феномен «технологии». Под технологией понимается «поэтапная реализация того или иного метода или принципа с помощью определенной формы работы. При одном и том же принципе могут быть разные технологии его реализации» [121].

Метод, *методика* и *технология* обладают свойством системности. Метод лежит в основе той или иной технологии, а методика реализуется в образовательной практике. Технология обладает системностью и зачастую ведет к определенной цели, совокупности всех составляющих ее действий. При этом термин «техника» подразумевает специфику, уровень исполнения образовательного процесса или отдельный вид его деятельности. Технологический же подход, это путь применения той или иной образовательной технологии или способ решения разного рода конкретных задач. Функциями же технологического подхода являются: концептуальность, конструктивность, гностичность и прогностичность различных стратегий, направлений, способов и методов применения технологии в образовательной практике.

В педагогике технология является процессом, инструментом организации образовательной деятельности, основанием для которой служит теоретическое положение, обобщающее на научной основе весь класс явлений в конкретной предметной области. И в этом смысле технология служит научно

¹ Подобно разработана в научной литературе, в частности в книге: Теория и методика обучения технологии с практикумом: учебно-методическое пособие М. Л. Субочева, Е. А. Вахтомина и др. [145]. В нашей работе ближе позиции, предложенные Мартъяновым Е. А. (старший преподаватель кафедры начального образования Челябинского института развития образования).

обоснованной и практико-ориентированной педагогической установкой, от которой не отступают. Создаваемая на крепком научном фундаменте и проверенная несколькими поколениями педагогов в личном практическом опыте, технология является категорией педагогики, поэтому она служит тем верным ориентиром, следование которому помогает в достижении поставленных целей.

Понятие «педагогическая технология» является научно обоснованной системой обучения, ориентированной на психолого-педагогические установки, использующиеся в образовательном процессе и приводящие к прогнозируемому образовательному результату с возможной нормой отклонения. Определяющим в ней является выбор цели, ее содержательная, формообразующая функция и методы, средства обучения. Что и является во многом определяющим фактором в педагогической технологии вокального образования. Поиски общезначимых теоретических и практических подходов и установок в обучении искусству пения начинаются с середины XIX в. Впервые упоминания технология вокального образования на основе научно-обоснованных наблюдений за деятельностью выдающихся оперных певцов и их обобщений за собственной профессиональной вокальной деятельностью встречаются в специальной литературе начиная также с середины XIX в.

За двухсотлетний исторический период создано большое количество технологий в вокальной педагогике, и их число постоянно пополняется. Безусловно, этот процесс в каждом конкретном случае индивидуален и уникален, потому что каждый педагог должен найти «ключик» для раскрытия одаренности своего ученика. Однако каждый ученик должен постараться сам приложить немало усилий для того, чтобы проникнуть в тайны и секреты вокального мастерства.

В педагогической литературе представлены несколько классификаций педагогических технологий, характеристика которых осуществляется по нескольким признакам (В. П. Беспалько, В. Г. Гульчевской, Т. М. Давыденко, Г. К. Селевко, В. Т. Фоменко, Т. Н. Шамовой и др.). В музыкальном

образовании применяются следующие педагогические технологии: гуманитарные технологии обучения, рефлексивное, проективное обучение, развитие критического мышления, проблемное обучение, технология «кейс-стади», игровое, модульное обучение².

Разработка выстроенной системы технологии вокального образования осложняется в парадоксальности самой природы вокального искусства и обучения ему. На это указывает В. И. Юшманов: «Парадоксальны требования к голосу оперного певца. Для того чтобы быть слышимым в зале оперного театра, он должен быть громким (до 120 децибел, что по интенсивности звучания соответствует реву двигателей взлетающего реактивного самолета), но это не должен быть крик; голос должен быть ярким, полетным и вместе с тем — мягким, тембрально наполненным; его тембральная однородность не должна быть тембральным однообразием, а пропеваемые гласные должны быть одновременно фонетически «усредненными» и иметь ясно различимую фонетическую разнокачественность. При этом оказывается, что громкий звук может быть энергетически «пустым», и, наоборот, пение тихим звуком нередко требует от певца таких же физических усилий, как пение на *ff*» [170, с. 8]. Однако, несмотря на всю парадоксальность требований к начинающему певцу при освоении им вокальной техники, технологии педагогики вокального образования существуют, и благодаря усилиям выдающихся певцов и педагогов-вокалистов уже на протяжении не одного столетия оформляются в научно-обоснованную систему.

Предварительно обозначим согласно современной общепринятой системе педагогической технологии и сформулируем понятие «педагогические технологии», как совокупность приемов, форм, методов, средств передачи, способов организации характеристик глубинных процессов

² См. Классификацию педагогических технологий по Селевко Г. К. [121].

педагогической деятельности, средств передачи социального опыта, а также техническое их оснащённости.

Разница между технологией и методикой представляется в целевой, процессуальной, количественной и расчётной компонентности, определяющей системный метод создания, применения и определения всего комплекса преподавания и усвоения знаний с учётом технических и человеческих ресурсов. Понятие педагогической технологии отличает от методики, где важна — содержательная, качественная и вариативная стороны обучения [122, с. 40].

Ретроспективный анализ появления и апробации технологии в педагогической деятельности выполнен на примерах выдающихся оперных исполнителей и педагогов-исследователей в области вокального искусства России и стран Западной Европы. Выбор стран обусловлен длительной и плодотворной историей культурного обмена между ними. Русская национальная школа пения, становление которой неразрывно связано с именами М. И. Глинки, А. Е. Варламова, Д. С. Бортнянского, М. С. Березовского, М. Ф. Полторацкого и других выдающихся певцов, заслуженно имеет высочайший авторитет в мировом музыкально-культурном пространстве.

Технологии русской школы пения «вызревали» в вокально-исполнительской и педагогической деятельности великих русских музыкантов — М. И. Глинки и А. Е. Варламова. Созданные в процессе занятий с певцом О. Я. Петровым «Упражнения для уравнивания и усовершенствования гибкости голоса» [36], состоят из двух частей. Первая — «Изучение движений голоса по ступеням и в интервалах в пределах октавы», вторая — «Морденты и трели». Постоянная работа над этими упражнениями, последовательное их усвоение формирует правильные певческие навыки, умение свободно управлять голосом в соответствии с художественными задачами исполняемого произведения, ровность звучания на всем диапазоне, устраняет недостатки тембра.

Метод М. И. Глинки состоит в том, чтобы ежедневно упражняться в одних и тех же вокальных движениях, из комбинаций которых образуется большинство мелодий. Благодаря этому постепенно происходит укрепление сначала натуральных тонов голоса, после чего к ним присоединяются ближайшие звуки, расширяя диапазон в обе стороны. «“Концентрический” метод является основой многих современных вокальных школ» [101, с. 18]. Характеристика и количество задач, на решение которых направлены эти упражнения, показывает их универсальность, и выводит их, по существу, на уровень принципа, потому что на соблюдении этих правил выстраивается система обобщенных теоретических и практических положений вокальной деятельности.

Основополагающими педагогическими принципами в технологии А. Е. Варламова являются: «профессиональный подход к обучению, при котором преподавать пение может только опытный вокалист, и принцип постепенности и последовательности освоения репертуара и технических приемов» [там же]. Технология М. И. Глинки и А. Е. Варламова легли в основу русской, советской, российской и мировой системы принципов обучения пению для многих будущих поколений вокалистов, и неизменно подтверждают свою актуальность и востребованность на протяжении вот уже трех столетий.

В то же время, нельзя забывать и о том, что в формирование русской вокальной школы европейские вокалисты и педагоги внесли существенный вклад. Достаточно вспомнить такие имена, как Катерино Кавос, Франческо Арайя, Винченцо Манфредини, Томмазо Траэтта, Бальтазаре Галуппи, Анжело Вакари, Доменико (Доминик) Рубини, Гаэтано Фачиотти, Адольф Тамброни, Луиджи Пиччиолли, Джованни Кавалли, Умберто Мазетти, Генриетта Ниссен-Саломан, Камилло Эверарди и др. Русские оперные певцы оттачивали свое вокальное мастерство на стажировках в Италии, Германии, Франции. А европейские оперные певцы и педагоги выступали на сценах русских театров, обучали певчих Придворной капеллы и других хоровых

коллективов. Поэтому взаимообмен секретами вокального мастерства — принципами, методами, приемами, репертуаром осуществлялся постоянно и естественным образом. Это позволяет проследить историю становления технологий вокального образования на основе метода исторической ретроспективы, и с помощью метода научного обобщения выстроить тенденцию становления принципа как категории вокального образования.

В специальной литературе по методике обучения вокалу, технология как категория вокального образования встречается в работах французских и немецких оперных певцов и педагогов по вокалу. В книге Рауля Юссона «Певческий голос» раскрывается технология вокального обучения на основе штаупринципа. Авторство в разработке штаупринципа принадлежит французскому по происхождению, бывшему певцу и преподавателю пения в Лейпциге Жоржу Армину, и относится к началу XX века. Руководствуясь этим принципом, педагог воспитывал певцов с мощными и сильными голосами [169, с. 183–184].

В середине XX века немецкий доктор философии, теоретик вокального образования и педагог Е. Фернау-Гори ввела в вокальную теорию и апробировала в собственной вокальной практике технологию, в основе которой два принципа — принцип «расширения» и принцип «эластичности». Оба эти принципа были направлены на регулирование работы органов голосового аппарата — глотки и мышц, регулирующих ее поднятие и опускание в процессе пения [там же, с. 184–185]. Сравнивая по отдельности действие технологий Е. Фернау-Гори с Ж. Армина, Р. Юссон отмечает, что между ними наблюдается определенное сходство [там же, с. 185].

Если же охватить научным взглядом исторический период времени между появлением этих технологий в теории и практике вокального образования, то становится очевидно, что они разрабатывались не часто, и являлись результатом неустанной, длительной и кропотливой работы педагогов по разгадке секретов вокального голоса. Промежуток времени в полвека между штаупринципом Ж. Армина и технологией Е. Фернау-Гори —

тому свидетельство. Каждая технология разрабатывалась, проверялась и совершенствовалась в процессе обучения нескольких поколений певцов, формировалась на основании многолетних наблюдений и обобщений результатов вокального образования с обучающимися. И даже если некоторые из ранее популярных технологий вокального обучения утратили в последующее время свою актуальность, и активно применялись только в классах сольного пения их авторов-создателей, они вошли в историю педагогики вокального образования и послужили основой и отправной точкой для развития теории и методики.

Например, связь между технологиями Ж. Армана и Н. Фернау-Гори прослеживается с теорией и технологией резонансного пения, разработанной В. П. Морозовым. После проведения научных исследований и проверке их лабораторным путем, он пришел к выводу, что «грудной резонатор не стабильный по размерам и на тембр голоса влияет. Исследования под рентгеном показывают, что трахеобронхальная полость человека способна существенно изменять свой объем: при опускании гортани трахея уменьшается, а при опускании диафрагмы увеличивается за счет удлинения трахеи до пятнадцати процентов даже при обычном дыхании, а при певческом, очевидно, еще больше. Кроме того, трахея значительно изменяет свой объем еще и за счет увеличения диаметра до семидесяти процентов, так как хрящевые кольца трахеи не замкнутые, а подковообразные, т. е. частично соединенные мышечной тканью, способной, как известно, сокращаться и расслабляться. Все это создает условия для настройки грудного резонатора на нужные частотные параметры. Исследования показали, что он, в основном, усиливает низкую певческую форманту» [80, с. 16].

Однако трудно утверждать, что технологии Ж. Армана и Н. Фернау-Гори являлись в педагогике вокального образования именно первыми в своем роде. Так как есть теоретико-практические установки педагогов прошедших веков, которые хотя и не называются собственно технологиями, но являются таковыми по своей сути. Именно так, по всей вероятности, можно

рассматривать научно-методическую деятельность Мануэля Патрисио Гарсиа-младшего (1805–1906) — испанского певца, музыкального просветителя и учителя пения, профессора Парижской консерватории (1830–1848 гг.) и профессора Лондонской Королевской музыкальной академии (1848–1895 гг.). Обучению вокалу начинающих певцов он посвятил большую часть своей профессиональной деятельности — шестьдесят пять лет, и всю свою жизнь, прожив сто один год!

Примечательно, что одним из важных вопросов, который привлекал его профессиональное внимание — это положение гортани во время пения. Он указывал, что оно связано со многими факторами, влияющими на качество звука, и в немалой степени — на тембр голоса: поднятие гортани при повышении звуковысотности у необученного певца приводит к уменьшению в размере «голосового тракта» и высветлению тембра, и, наоборот, при понижении звуковысотности увеличивается в размере «голосовой тракт» и «затемняется» тембр. Таким образом, еще задолго до появления технологий Ж. Армина и Е. Фернау-Гори, Мануэль Патрисио Гарсиа-младший заметил закономерную взаимосвязь между положением гортани по высоте, работой мышц, регулирующих эту высоту, и качеством тембра голоса певца. То есть, по существу, не называя свое открытие технологией, испанский педагог, опережая на десятилетия своим «открытием» французского и немецкого коллег, ввел в теорию и практику вокального образования принципиальное положение, отражающее общие требования в этом виде музыкально-исполнительской деятельности. Это положение является основанием и теоретическим обобщением для системы вокального образования в части работы всех элементов голосового аппарата, и потому заслуживает статуса принципа. То есть в данном случае технология основана на зависимости тембра вокального звука от положения гортани при изменении мелодической звуковысотности.

Мануэля Патрисио Гарсиа-младшего можно отнести к числу первых вокальных педагогов, всерьез задумавшихся о влиянии на качество певческого

звука индивидуальных анатомических особенностей в строении голосового аппарата и физиологических природных данных [97, с. 10]. Таким образом, его технология вокального обучения основана на связи с анатомией, физиологией и медициной.

Вокально-педагогический опыт и наследие знаменитых педагогов-вокалистов нередко содержат целую «россыпь» ценных рекомендаций и советов, как для начинающих вокалистов, так и для малоопытных педагогов. Примером тому может служить профессиональная деятельность певицы шведского происхождения, последователя традиций вокальной школы М. Гарсиа, профессора Санкт-Петербургской консерватории — Генриетты Ниссен-Саломан (1819–1879). В своей технологии она руководствовалась двумя важными положениями. Первый из них: «большинство многочисленных «школ» и «метод» пения «слишком мало придают значения элементарному педагогическому основанию, которое должно предшествовать высшему искусству пения» [97, с. 24]. В этом метком высказывании Г. Ниссен-Саломан очень ценно то, что она указывает на необходимость выстраивания вокальной методики на педагогической основе, то есть создании педагогического фундамента для всех методов и приемов работы педагога по вокалу с учениками. Получается, что ее технология основана на том, что педагогический подход и методические рекомендации рассматриваются по отношению друг к другу как общее — к частному. Это выводит педагогический подход в приоритетный статус технологии. То есть, в данном случае это можно сформулировать как построение технологии на принципе системного педагогического обобщения и обоснования выстроенной вокалистом методики в работе с обучающимися.

Во втором тезисе своей технологии Г. Ниссен-Саломан подчеркивает необходимость подкрепления личным профессиональным показом педагога — простых и доступных словесных пояснений относительно самых разных аспектов вокальной фонации и исполнительского мастерства вокалиста [там же, с. 27].

Вокальная технология Г. Ниссен-Саломан чрезвычайно детализирована. Причем каждый из детальных аспектов может и должен рассматриваться в многомерной проекции, так как уточнение какого-либо одного из аспектов обучения вокальной технике поднимает ряд других вопросов. Вот примеры некоторых из них, приведенные К. И. Плужниковым [там же, с. 24–41] (комментарии к ним выполнены в контексте настоящего исследования):

- об оптимальном времени для самостоятельных занятий на разных этапах вокального обучения: «Не следует, особенно вначале, петь и дома более 2-3 минут кряду» [там же];

- о связи между занятиями вокалом и физиологии организма: «Не следует никогда петь тотчас после еды» [там же];

- о предосторожностях в работе над грудным регистром: «Необходимо наблюдать за обработкой этого регистра со всей возможной осторожностью, так как он действует на голос утомительнее, чем обработка других регистров. Поэтому сначала звуки грудного регистра надо упражнять недолго (но постоянно) и с большими промежутками» [там же].

В этих методических советах Г. Ниссен-Саломан уже прослеживаются принципиально важные связи технологии вокального обучения с комплексом наук, который сейчас называют методологической базой — физиологией, инструментальным мастерством музыканта и др.

Большой вклад в развитие педагогики вокального образования внес Дмитрий Львович Аспелунд (1894–1947) — певец, доктор искусствоведения, педагог, автор работ по вопросам постановки певческого голоса и вокально-речевой культуры. В своей технологии вокального обучения он формулирует два важных принципа, от которых зависит эффективность вокально-педагогического процесса: принцип простоты построения практической методики; принцип цельности и нерасчлененности функционирования голоса в процессе фонации [5].

Дмитриев Леонид Борисович (1917–1986) вошел в историю вокального образования в России как крупнейший исследователь и автор

фундаментальных трудов по истории, теории и методике пения, до настоящего времени не утратившими своей научной и практической значимости и являющихся «настолярными книгами» вокалиста — педагога или исполнителя. Он разработал и раскрыл «основные принципы воспитания певцов, которым должен следовать каждый педагог вне зависимости от метода и приемов, которыми он пользуется в работе с учеником. Выдвинуты эти принципы были на основе обобщения педагогического опыта, накопленного вокальной педагогией за долгое время ее существования, а также в результате анализа хода развития дарований современных молодых певцов. Это принципы: единство художественного и технического развития, необходимость индивидуального подхода к ученику и принцип постепенности и последовательности» [48, с. 116]. Научная концепция, включающая в себя три фундаментальных принципа, разработанных и представленных Л. Б. Дмитриевым, является методологической базой, сохраняющей актуальность и значимость для вокалистов.

Г. П. Стулова отмечает в своем анализе педагогического подхода М. М. Мирзоевой следующее: «вся техника, скромная на начальном этапе обучения, строилась, прежде всего, на основе осмысления содержания музыки. Она считала, что даже с самых простых вокальных упражнений, вокализов и легких произведений со словами необходимо следить за музыкальной выразительностью их исполнения. Таким образом, с первых шагов обучения пению закладывалась тесная связь между исполнительской задачей и техникой ее выполнения» [140, с. 100].

Г. П. Стулова отмечает, что «из области физиологии хорошо известно, что певческое искусство требует от вокалиста развития большого количества умений, навыков и стереотипов. Это предполагает значительную нагрузку на нервную систему певца. Все навыки и умения в любой жизнедеятельности человека представляют собой цепи рефлексов. Они вырабатываются и закрепляются в результате сложной работы центральной нервной системы». [там же].

Г. П. Стулова указывает, что технология М. М. Мирзоевой «предусматривает преломление методических установок педагога с учетом специфики индивидуальных данных ученика, и не допускает нивелирования индивидуальностей с позиций догматических требований. Она рассматривала эти особенности не только в узкопрофессиональном смысле (тип голоса, его сила, звуковой и динамический диапазон, характер работы резонаторной системы, особенности тембрового звучания, сглаженность регистровых переходов, звуковысотный и гармонический слух, музыкальная память, эмоциональность, выразительность исполнения и пр.), но гораздо шире, учитывая весь комплекс личностных качеств каждого ученика.

В работе с певцами Мария Моисеевна придавала большое значение и анатомо-физиологическому фактору в строении гортани, глотки, рта и дыхательного аппарата. Поэтому одним учащимся рекомендовала при пении открывать рот больше по вертикали, а другим — петь на улыбке. С одними певцами она занималась упражнениями для выработки какого-то определенного типа дыхания в пении, а в работе с другими на тип дыхания вообще не обращала внимание. Индивидуальные особенности строения голосового аппарата у одних певцов способствуют правильной координации в работе всех частей голосообразующего комплекса, что проявляется в легкости формирования певческого звука на уровне подсознания, а у других, при отсутствии природной слухо-двигательной координации, напротив, вызывают затруднения. Последним необходимо осознать, что надо сделать, чтобы получить качественный певческий тон» [там же].

Таким образом, технология является важной научной категорией, на которую опираются при разработке вокально-педагогической теории, концепции, программы опытно-экспериментальной работы; а также структурировании содержания деятельности и контроле ее выполнения. Технология трансформирует общие теоретические основы, которые формулирует педагогика посредством принципов, закономерностей, в систему норм и указаний проектирования педагогических систем.

Впервые упоминания о технологии вокального обучения как научно обоснованных наблюдений за деятельностью выдающихся оперных певцов и их обобщений за собственной профессиональной вокальной деятельностью встречаются в специальной литературе начиная с середины XIX в.

С помощью метода исторической ретроспективы определено, что в предыдущие столетия все методические и педагогические новшества в теории и практике вокального обучения чаще всего назывались методами (Ж. Армин, Фернау-Гори). Некоторые из методов, разработанных певцами и педагогами прошлого, с полным правом претендуют на статус технологии, так как являются системообразующим фактором целостного вокального процесса (например, «концентрический» метод обучения пению М. И. Глинки).

Постепенно, с осознанием целостности всех элементов вокального аппарата человека и этапов процесса вокального обучения, категория технология приобретает «методологический» статус (деятельность Мануэля Патрисио Гарсиа-младшего, Г. Ниссен-Саломан и многих других педагогов-вокалистов), то есть для его теоретической разработки и практического применения осуществляется опора на круг наук, непосредственно связанных с процессом звукоизвлечения и вокальной фонации — анатомия, физиология, медицина, теория И. П. Павлова о высшей нервной деятельности, биоакустика, психоакустика, музыкальная акустика, психология, педагогика, искусствоведение, музыковедение и др.

Важной вехой в становлении научной категории технология в вокальной педагогике стало обращение советских педагогов-вокалистов к принципам общей дидактики и разработке на их основе принципов педагогики вокального обучения с учетом специфики содержания деятельности. В научно-методических исследованиях, посвященных разработке вопросов формирования вокалиста, предлагаются технологии звукообразования, звуковедения и постановки дыхания как важные составляющие профессиональной деятельности вокалиста. То есть понятие «технология вокала» рассматривается в контексте развития вокальной техники.

Современная педагогика вокального обучения обогащается авторскими теориями, в рамках которых обосновываются инновационные технологии. Например, пять принципов резонансного пения В. П. Морозова, фонемо-акустический метод преподавания техники резонансного пения О. В. Шуляевой, метод освоения энергетической природы внутренних ощущений вокалиста В. И. Юшманова, технологии вокального обучения Чжоу Сяоянь и Цзинь Телиня.

1.2. Особенности обучения китайских студентов-вокалистов в российском педагогическом вузе

Реализация технологии вокального образования китайских студентов в российском вузе должна опираться на знание особенностей этого контингента обучающихся. По сравнению с российскими, студенты из КНР — это представители другой философской, религиозной и эстетической культуры, они обладают совершенно иным складом менталитета и музыкально-художественными ценностями. Поэтому для их полноценного участия в образовательном процессе российского высшего учебного заведения педагог по вокалу должен иметь представление об особенностях национального мировоззрения и традициях вокальной культуры китайского народа, жанрах музыкальной культуры, основах национального актерского мастерства, «синтетическом» характере взаимосвязи музыкального и других видов искусства в китайской опере и многих других важных характеристиках социокультурного окружения, под влиянием которых формировалась личность каждого из обучающихся.

Россия и Китай на государственном уровне заключили и успешно реализуют договоренности о подготовке специалистов в области образования

и культуры. Это касается как обучения музыкантов-исполнителей — вокалистов, дирижеров, пианистов, инструменталистов, так и руководства научно-исследовательской работой молодых китайских ученых в области музыкально-художественного образования и музыкально-исполнительского мастерства. История этого сотрудничества насчитывает немногим более ста лет и тщательно исследуется современниками. Например, на становление современных традиций китайской вокальной школы оказали большое влияние русская дореволюционная интеллигенция и русские и советские педагоги. Они создали в 1899 г. камерный вокальный ансамбль для работников Китайско-Восточной железной дороги (КВЖД); выступали с концертами (например, Ф. Шаляпин, А. Вертинский, В. Шушлин); основали «в Харбине несколько профессиональных музыкальных образовательных заведений: в 1921 г. Харбинское высшее музыкальное училище № 1, где работали педагог по сольному пению А. С. Поликарпова, педагог по оперному классу Д. И. Григорьевич; в июле 1925 г. — высшее музыкальное училище им. А. К. Глазунова, в этом училище работал известный русский певец и педагог по вокалу Владимир Шушлин и русская камерная и оперная певица Г. А. Добротворская; 20 октября 1927 г. русские музыканты вместе с православной церковью открыли центр музыкальной подготовки» [175, с. 160]. Эти и другие педагоги Московской, Ленинградской и консерваторий из других городов Советского Союза, работавшие по договорам и контрактам с китайскими студентами на их родине, начали закладывать основы новой вокальной школы Китая.

Начало современного этапа в подготовке квалифицированных кадров для системы китайского музыкального образования приходится на рубеж XX–XXI вв. Уже сейчас можно сказать, что этот этап отличается от предшествующих периодов увеличением количественного состава студентов из Китая в российских вузах и расширением спектра специальностей для их подготовки, в том числе обучение вокалистов. Ведущие позиции среди российских вузов по подготовке для Китая дипломированных вокалистов —

исполнителей и педагогов — занимают такие вузы, как Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Московский городской педагогический университет, Московский государственный университет культуры и искусств, Российский университет театрального искусства (ГИТИС), Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, Воронежский государственный педагогический университет, Астраханский государственный университет и некоторые другие вузы России. Анализ содержания выполненных научных исследований и обобщение полученных ими результатов дает достаточно полное представление о наиболее актуальной научной проблематике; достижениях, трудностях и перспективах музыкального и, в частности, вокального образования студентов-аспирантов из Китая.

Китайская молодежь поступает для обучения вокалу в российские вузы с разным уровнем музыкальных способностей и подготовки — теоретической и исполнительской. У них разный уровень знаний по истории музыки и кругозор в области мировой музыкальной и художественной культуры и культуры своей страны. Поэтому прежде чем обосновать технологию вокального образования студентов из КНР в российском вузе, необходимо раскрыть специфику этого контингента обучающихся.

Для составления обобщенного и целостного представления, не «утяжеленного» для восприятия чрезмерной детализацией, все многообразие особенностей обучения вокалу китайских студентов объединено в четыре позиции, которые последовательно раскрываются далее по тексту:

- 1) религиозно-философская основа вокального искусства в Китае;
- 2) художественно-эстетические критерии вокального искусства в Китае;
- 3) вокальное образование в Китае в контексте исторических традиций и актуального состояния;
- 4) характеристика уровня вокальной и музыкальной подготовки современной китайской студенческой молодежи, обучающейся в российских и китайских вузах.

Итак, о религиозно-философской основе вокального искусства в Китае. Студенты из Китая приезжают в Россию, где большинство населения исповедует православную веру. И они постепенно, через приобщение к вокально-исполнительскому репертуару и традициям постановки голоса, осваивают русскую и мировую художественную культуру, ее философию и эстетику, нравственные и культурные нормы. Духовные ценности многовековой истории и культуры русского народа, национальная вокальная школа, «драматургия оперы ... характер и тесситура вокальных партий, плотность и динамика оркестрового сопровождения» [48, с. 9-10], эталон вокального звука — все это представляет для студентов из Китая «мир другой музыки», отличный от привычного для них.

Неоспоримо, что, как и в России, певческое искусство Китая «сопряжено с эстетическими идеалами и духовными традициями, которые уходят своими корнями в глубокую древность, подчеркивая самобытность» [51, с. 3]. В нем «отражаются религиозные, обрядовые основы, культурные ценности» [там же], что находит отражение в системе вокального образования в Китае [там же, с.4].

Вокальное искусство является неотъемлемой составной частью многотысячелетней музыкальной культуры Китая. В нем отражаются традиции и своеобразие вокального искусства народов этого региона — в странах Среднего Востока, Центральной и Южной Азии, Юго-Восточной Азии. Музыка, и вместе с ней вокальное искусство Китая, всегда отражали мировоззренческие идеи трех основных религиозных доктрин — конфуцианства, даосизма и буддизма. В них музыка и ее вокальное исполнение признавалась могущественной силой, способной влиять на управление и воспитание общества и достижения в нем гармонии, регулировать психоэмоциональное состояние человека в единении с социальным и природным окружением, постигать основы и сущности бытия и духовного совершенствования личности.

Знание религиозных учений и философских доктрин Китая дает ключ к пониманию не только мировоззренческих установок и художественно-

эстетических ценностей китайского народа, но и самым непосредственным образом связано с важнейшими положениями национальной вокальной школы. Философские и художественно-эстетические традиции музыкального и вокального искусства Китая, в их отличии от европейских и мировых, во многом исторически обусловлены многовековой изолированностью культур Востока и Запада. Современные китайские ученые отмечают, что «главной причиной непонимания китайцами достоинств западной оперы, а также отсутствия потребности в ее ассимиляции была несовместимость художественных установок Востока и Запада и предельная закрытость культуры Китая от внешнего мира» [164, с. 9]. Вполне резонно предположить, что такое отношение в Китае распространялось не только на сферу оперного искусства, но и в целом на все мировую и западноевропейскую музыкальную культуру.

Влияние религии и философии на жизнь общества, отдельного человека и культуры народа издавна в Китае настолько велико, что без обращения к ним невозможно понимание основ национальной вокальной техники. Поэтому этот вопрос очень важен в обучении вокалу китайских студентов в российском вузе.

Например, предметом особого внимания российских педагогов со студентами из КНР является постановка дыхания. В российской и западноевропейской традициях, с одной стороны, и в китайской традиции, с другой стороны, этот вопрос решается совершенно по-разному. Издавна китайская постановка оперного певческого дыхания характеризуется образным выражением «погружение ци в даньтянь». Это выражение имеет глубокий философско-религиозный смысл, потому что в философии даосизма, как одного из трех ведущих восточных религиозных учений Китая (даосизм, конфуцианство, ислам), организм человека наполнен циркулирующей жизненной энергией. Эта энергия называется ци, и течет она туда, куда направлено сознание и внимание человека. В трактатах древних китайских философов указывается, что энергия ци относится не только к дыханию, но и в целом к энергии человеческого тела и космической энергии, циркулирующей

между Небом и Землей. «”Сила” (энергия) и ”ци” (дыхание) в этом процессе являются взаимодополняющими компонентами и могут способствовать совершенствованию духа, души и тела человека» [68, с. 147].

В вокальной педагогике ци — это дыхание. Певческое дыхание образуется при направлении и погружении потока энергии (дыхания) в область-центр, в котором она хранится, накапливается и преобразуется. Эта область-центр называется даньтянь. Таких центров в организме человека три — верхний, средний и нижний. С дыханием связана работа нижнего даньтяня. «Он находится внутри тела на уровне точки цихай, которая расположена примерно на ширину трех-четырёх пальцев ниже пупка, то есть в нижней части живота. Если соединить на пупке кончики больших пальцев и опустить вниз указательные пальцы, то пространство между пальцами можно условно считать областью нижнего даньтянь» [104].

В европейском и русском вокальном менталитете правило «погружения ци в даньтянь» означает, что область нижнего даньтяня — это, фактически, брюшной способ дыхания. Это подтверждается мнением Ван Хуана: «Дыхание нижней части живота должно использоваться в качестве фокуса для поддержки пения» [186, с. 7]. Ху Юй также называет этот тип дыхания брюшным [197, с. 18].

Таким образом, преобладающий в китайской вокальной традиции тип дыхания с опорой на мышцы и внутренние органы нижней части живота, в современной классификации известен как брюшной, и он формирует звук без крепкой опоры (нежели в технике *bel canto*) и не длительной протяженности.

Справедливость этого вывода подтверждает Ю Пейяо «Поскольку дыхание производится расширением и сокращением легочных мышц, оно осуществляется только в легких, а срез легких на три дюйма ниже пупка отсутствует, поэтому дыхание не может проникнуть внутрь» [201, с. 9–10]. Он также ссылается на мнение педагога по вокалу Ма Цюхуа в период своего обучения в магистратуре Сианьской консерватории музыки: «“Если голос западной вокальной музыки может распространяться на сто метров, то голос в

произведениях этнической вокальной музыки может распространяться на пятьдесят метров, а в современных произведениях — и менее того”. Эта фраза ярко излагает различие между национальной вокальной музыкой и западной вокальной музыкой. Одной из основных причин этого различия является способ вокального дыхания. В этнической вокальной музыке требуется погружать ци в даньтянь, при этом основное внимание уделяется нижней части живота, а издаваемый звук получается тонкий и яркий» [201, с. 5].

Приведенный пример дает достаточное полное представление о взаимосвязи традиционных религиозных и философских учений китайского народа и основах национальной вокальной школы. Дыхание в искусстве пения — это основа всех остальных связанных с ним процессов вокальной фонации — звукоизвлечения, звуковедения, исполнения штрихов, дикции фразировки и т.д. Поэтому студент должен иметь представления об исторически закреплённом в ментальности китайского народа способе дыхания, энергетическими центрами человека, их роли в обмене энергией с окружающим пространством и Космосом, и об отличии этой восточной философско-религиозной концепции дыхания от техники вокального дыхания в западноевропейской и русской традициях. Поэтому особый интерес для студентов может в этой связи представлять сопоставление и сравнение «энергетической природы» певческого дыхания в китайской вокальной школе, с одной стороны, и теории российского оперного певца и педагога по вокалу В. И. Юшманова об энергетической природе внутренних ощущений, «энергетических телах и центрах» вокалиста [170, с. 60–100].

Вторая установка — это художественно-эстетические критерии вокального искусства в Китае. В их характеристике следует отталкиваться от того факта, что в Китае насчитывается около пятидесяти шести народностей, среди которых ханьцы, хуэйцзу, тибетцы, бай, ачаны, дино, дулуны, лаху, лису, мэньба, наси, пуми, туцзя, хани, цян, цзинпо и многие другие [86]. Каждая народность имеет свой диалект, который проявляется в пении и вокальном стиле. Более того, народности китайских провинций создавали свои

разновидности оперы, количество которых совместными усилиями китайских и российских искусствоведов насчитывается более трехсот. Причем, их количество активно возрастало особенно в XIX веке. Учеными приводятся следующие сведения: «За всю историю существования театра в Китае сложилось несколько сот региональных разновидностей традиционной музыкальной драмы. К началу XIX века — свыше 300 к началу XX века — свыше 360» [72, с. 8].

Это, безусловно, не способствовало выработке единого вокального стиля. Поэтому специфика вокальной традиции заключается в том, что «в основе вокала пекинской оперы лежит соединение нескольких стилей пения, происходящих из различных провинций Китая, — анхойского, хубэйского и сычуаньского». < ... > Завершив свое развитие в XX веке, Пекинская опера обогатилась талантливыми артистами, играющими в разных стилях. Каждый из артистов создал свою уникальную систему. И таких стилевых систем существовало очень много: у каждого амплуа, у каждой роли имелась своя система» [56, с. 5–6].

Художественно-эстетические критерии в китайской традиции формировались под влиянием культуры вокального звука. «Техника пения в пекинской опере отличается высоким регистром и напряженностью звучания вне зависимости от амплуа (существуют четыре типа амплуа: шэн — мужские роли, д'ан — женские роли, цзин — военные персонажи, чоу — комические роли или цирк). < ... > В театральной практике различают две манеры пения — искусственную (цзясан букв, «искусственная гортань»), при которой используется зажатая гортань и преимущественно головной резонатор (но не фальцет или микст), и естественную (чжэньсан букв, «подлинная гортань»), в которой степень зажатия гортани, все же, остается достаточно высокой, что позволяет добиться специфического звучания» [там же, с. 12–13].

Сложившаяся напряженная манера пения в высоком регистре и, что самое главное, с разной степенью зажатости гортани, является для китайских

студентов устойчивым художественно-эстетическим стереотипом, к звучанию которого они привыкают с самого детства и который поддерживается в широкой вокально-исполнительской практике их родины. Национальная вокальная культура «пропитывает» естественное культурное пространство родившейся и взрослеющей личности. В конце XX века, с приобщением Китая к мировым и западноевропейским вокальным школам, у новых поколений китайской молодежи начинают постепенно формироваться новые музыкально-исполнительские стереотипы и художественно-эстетические ценности. Однако они еще не устоялись и не окрепли, и их практическое воплощение в творчестве китайских вокалистов не всегда соответствует идеалам и нормам общемировых и западноевропейских традиций. И это требует особого внимания и серьезной работы педагога с китайскими студентами.

Важным фактором в вокальном воспитании китайских студентов является учет гендерной специфики мужского и женского голоса. В вокальных школах Старого и Нового Света и России общепринята следующая классификация певческих голосов. Женские голоса — это сопрано (колоратурное, лирико-колоратурное, лирическое, лирико-драматическое, драматическое), меццо-сопрано (колоратурное меццо-сопрано, высокое меццо-сопрано, меццо-сопрано) и контральто. Мужские голоса — это тенор (контратенор, тенор-альтино, лирический, характерный, лирико-драматический, драматический), баритон (лирический, лирико-драматический, драматический) и бас (высокий, центральный и низкий, бас-октавист) [129, с. 17–21].

В китайской вокальной культуре на этот счет имеются свои особенности. Например, выдающийся китайский певец и вокальный педагог Цзинь Телин делит мужские голоса на пять типов: бас; фальцет; смешанный (равноправно-равномерное соединение баса с фальцетом); смешанный, с преобладающим звучанием басового тембра — довольно яркий, звучный и насыщенный;

смешанный, с доминирующим фальцетом, — более тусклый и сдержанный [157, с. 123].

Еще один важный момент. На протяжении нескольких тысячелетий в китайской опере и музыкально-сценических представлениях все роли исполнялись певцами-мужчинами. Это продолжалось вплоть до начала XX века, когда Мэй Лан Фан, Шан Сяо Уинь, Чэн Ен Чоу, Коу Куэй Шэн, работавшие в женских амплуа, получили название «известная четверка женских ролей», что свидетельствовало о достижении ими высочайшего уровня исполнительского мастерства в женских вокальных партиях. В исследованиях, посвященных этому вопросу, отмечается, что «традиция, согласно которой актеры-мужчины создают на сцене женские образы, восходит, по некоторым предположением, ко временам Ханьской династии (206 г. до н.э. — 219 г. н.э.). ... И в большинстве случаев, китайский традиционный театр ассоциируется с мужским травестизмом» [181, с. 16–18³]. В опоре на вековые традиции и при непосредственном участии выдающихся китайских певцов «искусство мужского травестизма поднялось до своего высочайшего уровня в конце XIX — начале XX в., когда работала целая плеяда выдающихся актеров-«даней» (т.е. актеров на амплуа женщин), самым великим из которых принято считать Мэй Ланьфана» [182, с. 80–81].

В итоге можно сделать вывод: сотни региональных разновидностей традиционной музыкальной драмы, десятки уникальных авторских актерских вокальных систем от ведущих оперных певцов, наличие у каждого актерского амплуа и роли своей вокально-исполнительской системы, две общепризнанные и активно практикующиеся манеры пения — искусственная и естественная (но обе — кардинально отличающиеся от европейской манеры пения *bel canto*), тысячелетиями отсутствующая и не признаваемая культура

³ Перевод Э. А. Саракаевой [111, с. 147].

женского вокала, разделение исполнительского стиля в мужском вокале по ролевому принципу и формирование «искусства мужского травестизма» и «кросс-гендерного переодевания» (Саракаева Э. А.) — все это на протяжении тысячелетий и множества поколений людей формировало художественно-эстетические ценности и нормы в вокальном искусстве и самобытный путь развития вокальной культуры в Китае. Вместе с тем, все это богатейшее многообразие оперных стилей и авторских актерских вокально-исполнительских манер не способствовало их объединению в единую вокальную систему с едиными художественно-эстетическими критериями, теоретическому обоснованию принципиальных положений, разработке методических рекомендаций их практической реализации. Все это началось гораздо позднее, с началом «периода реформ и открытости» в XX веке.

Самобытные многовековые традиции китайской школы вокала, безусловно, необходимо учитывать в вокальном образовании со студентами. Потому что освоение секретов вокального мастерства должно опираться на наследие национальной культуры, сопоставление и сравнение китайской и европейской вокальных школ.

В XX веке активное освоение в Китае стиля *bel canto* идет преимущественно методами копирования и подражания, без изучения его художественно-стилевой и технологической специфики. Это также не способствует формированию художественно-стилевых критериев среди молодого поколения вокалистов и всех любителей итальянской вокальной музыки в Китае.

Третья установка — это вокальное образование в Китае в контексте исторических традиций и актуального состояния. Значение этого вопроса трудно переоценить, потому что педагогам по вокалу в российских вузах, обучающих студентов из КНР, необходимо иметь представление об уровне их музыкальной подготовки на момент поступления в вуз, чтобы выстраивать стратегию и тактику вокального образования.

Общая картина уровня музыкальной подготовки китайских студентов складывается под влиянием факторов, связанных с исторических и традиционных для китайской музыкальной и вокальной культуры. Жанром, в котором наиболее полно воплощены исторические традиции национальной вокальной школы является жанр китайской оперы. Китайские ученые подмечают два важных фактора, влияние которых на профессиональную подготовку оперных певцов и в целом на вокальное образование в Китае трудно оценить как положительное: во-первых, «музыкальный материал певцов и оркестра не фиксирован записью, а традиционно передается из поколения в поколение непосредственно, как устное народное творчество» [164, с. 8], и, во-вторых, «в отличие от Японии, для китайского зрителя либретто опер не переводилось на родной язык, поэтому не удивительно, что китайская публика, за редким исключением, не поняла европейской оперы и не почувствовала к ней интереса» [Там же, с.10]. Все это, несомненно, отражается на уровне музыкального образования и культуры китайской молодежи, приезжающей для обучения в Россию. Понятно, что если для музыкантов-оркестрантов китайской оперы в еще недавние времена (а где-то, может быть, и поныне) знание музыкальной грамоты не обязательно, то и не стоит этого ожидать от абитуриентов из Китая, в том числе желающих обучаться вокалу в российском вузе.

Большое значение для понимания музыкальной подготовки студентов-вокалистов из Китая имеет история музыкального образования в этой стране. Яркая выраженная неравномерность развития вокального образования в Китае наглядно продемонстрирована на примере проведенной Яо Вэй периодизации, где границами первого периода обозначены «II тыс. до н. э. — начало XX века» [175, с. 44]; второй период — «начало XX в. до 1976 г.» [Там же, с. 45], третий период — «1949-1976 гг.» [там же, с. 46], четвертый период — «с 1976 г. по настоящее время» [Там же, с. 47]. Продолжительность первого этапа — почти в двадцать один век — просто ошеломляет, и подтверждает подмеченную разными специалистами наиболее вероятную причину этого —

изолированность китайского общества от остальных стран мира, защита культурной самобытности от влияния культур других стран и народов, неукоснительное и жестко регламентированное соблюдение традиций музыкальной и вокальной культуры, обычаев и ритуалов. Строгое соблюдение этикета и церемониалов правящих династий не допускало изменений и нарушений регламента. Такого пути развития вокальной культуры не имеет ни одна развитая страна мира.

В это же время вокальное искусство в западноевропейских странах и России эволюционировало, используя для совершенствования вокальной техники и художественной выразительности исполнения достижения и открытия научно-технического прогресса (например, создание лорингоскопа, электронного стробоскопа, музыкально-компьютерных программ для изучения и изменения тембра голоса и другое лабораторное и студийное оборудование).

В ведущих вокальных школах мира мощным стимулом для развития вокального искусства и формирования основ педагогики вокального образования является интеграция областей научного знания, когда принципы вокального образования и вокальные техники опираются на разрабатываемые учеными теории и концепции в области физиологии, высшей нервной деятельности, психологии, искусствознания, музыкознания и т. д. В Китае такого междисциплинарного взаимодействия вокального образования со сферой научного знания на протяжении первого периода протяженностью в двадцать один век практически не наблюдалось. Для Китая исторически характерно не междисциплинарное взаимодействие научных областей знания, а синтетический характер вокального искусства, когда воедино слиты разные виды искусства и, соответственно, виды художественной деятельности певцов-актеров — пение, музыка, мелодекламация, разговорная речь, танец, пантомима, жестовая пластика, акробатика, боевые искусства.

Во второй период — с начала XX века и до 1976 года — началось активное развитие музыкальной культуры и вокального искусства и

образования в Китае, преимущественно, за счет интеграции с Россией, странами Западной Европы, Японии и странами Нового Света. Однако этот непродолжительный, но стремительный культурный подъем был прерван с началом культурной революции. И только с периода «открытости и реформ» (1976 г.) вокальное образование вновь получило мощный импульс к развитию. Его продолжительность (не полных полвека) пока еще очень мала, и по историческим масштабам не сопоставима с первым периодом. Период «реформ и открытости» отмечен небывалой интенсивностью и разнообразием развития вокальных стилей, жанров, технологий и методик. Однако этот период слишком краткосрочен для того, чтобы можно было говорить о создании современной национальной вокальной школы и системы вокального образования. И самое главное — китайские педагоги-вокалисты и исполнители признают, что для этого еще не создан педагогический фундамент: «существенное различие между Россией и Китаем заключается в большом внимании, которое уделяется в российских музыкальных вузах педагогической составляющей подготовки вокалистов и их исполнительской практике» [175, с. 15]. Таким образом, разработка педагогического основания вокального образования с учетом национальных традиций вокального искусства является одной из актуальных проблем для китайских специалистов — исследователей, педагогов, исполнителей.

Работа в этом направлении уже начата. В частности, в XXI веке исследуются: современная подготовка оперных исполнителей в высших учебных заведениях Китая, ее достоинства и недостатки [72]; национально-культурные традиции в вокально-сценическом искусстве (на примере пекинской музыкальной драмы) [23]; Пекинская опера как синтетическое сценическое действие [56]; становление и развитие жанра китайской народной оперы [142]; особенности современной китайской оперы [164] и др.

Примером может служить проведенное Лю Цзинем научное исследование о содержании обучения вокалистов по специальности «Вокальное исполнительство» на вокальном отделении Китайской

Центральной консерватории — ведущем музыкальном вузе страны. Автор отмечает «ограниченность и крайнюю обобщенность требований, в которых никак не просматриваются специфически вокальные параметры подготовки оперного певца — к звуку, технике, дикции и т. п. Не определены и те взаимосвязанные и взаимообусловленные принципы работы, которые образуют систему, в вокальной педагогике называемую школой» [72, с. 16].

В приведенной цитате прослеживаются две важные проблемы современного вокального образования в Китае: неразработанность системы принципов и отсутствие системы дифференцированных критериев для проведения мониторинга и оценки качества вокального голоса обучающихся. Совершенно очевидно, что эти две проблемы взаимосвязаны, потому что именно на «базисе» педагогических принципов может и должна выстраиваться стратегия и тактика планомерного и последовательного вокального обучения, а также дифференцированный критериальный подход к оценке владения вокальной техникой и художественной выразительностью исполнения. И поскольку автором обозначено несовершенство процесса организации вокального образования в центральном музыкальном вузе страны, то можно с большой долей вероятности считать, что такая же картина, если не в еще большей степени усугубленная, наблюдается и в остальных семи китайских консерваториях, а также в педагогических и непедagogических вузах с музыкальными факультетами.

Изддержки стремительного развития в Китае системы вокального образования и приобщения к признанным во всем мире вокальным теориям и практикам отмечают многие современные исследователи китайского происхождения. Как бывает в случаях революционного, а не последовательного эволюционного развития, происходит нарушение сбалансированного подхода при интеграции китайской вокальной культуры в пространство мировой вокальной культуры.

Обобщение проблем, характеризующих актуальное состояние китайской педагогики вокального образования, изложено в исследовании Ду

Хуэйцю: «По нашему мнению, в современном высшем вокальном образовании в Китае существуют две основные проблемы:

— недостаточно глубокое изучение теории вокала, несмотря на имеющиеся исследования. Сегодня под воздействием активных социально-экономических обновлений ценностные ориентиры постепенно меняются. В этой обстановке реформа вокального обучения в Китае становится все более актуальной;

— чрезмерное сосредоточение вокального обучения на технических вопросах, недостаточное развитие культуры студентов» [53, с. 68].

Современное вокальное образование в Китае неразрывно связано с устоявшимся на протяжении тысячелетий искусством Пекинской оперы, отличительными признаками которой являются условность, синтетизм и незыблемая устойчивость традиций. Артисты Пекинской оперы воспитываются в духе древних китайских традиций особого восприятия действительности. «Именно этим объясняется основное различие между европейской и китайской театральными традициями. Если для европейского театра важна идея спектакля, взгляд, позиция режиссера, а также те средства, которыми он пользуется при постановке спектакля, то ценность Пекинской оперы заключается в сохранении традиций исполнения. Зритель приходит в оперу любоваться актерской игрой, несмотря на то, что сюжет и стиль исполнения спектакля хорошо ему известны. Таким образом, можно говорить о том, что основным отличием европейского театрального искусства от искусства Пекинской оперы является ориентированность последней на зрителя, с чем связано и жесткое следование вековым традициям исполнения ролей» [56, с. 2].

Знание этой особенности подготовки китайских вокалистов очень важно для выстраивания содержания образования и профессионально-педагогического общения российского педагога с китайскими студентами. По существу, речь идет о разных концепциях воспитания творческой личности будущего вокалиста, независимо от того, какую профессию в сфере

вокального искусства он изберет — исполнителя, педагога, музыкального обозревателя, режиссера, продюсера и т. д. Поэтому для научной разработки вокальной школы и технологии вокального образования в Китае совершенно необходимо обращение к советским и российским теориям творческой личности и способностей (Б. В. Асафьев [4], Л. С. Выготский [29], А. Л. Готсдинер [42], В. В. Медушевский [75], В. Н. Мясищев [83], Е. В. Назайкинский [84], В. И. Петрушин [96], В. Г. Ражников [105], С. Л. Рубинштейн [107], К. В. Тарасова [144], Б. М. Теплов [146; 147; 148], В. Н. Холопова [159] и др. В современном российском вузе воспитание высокообразованной и творческой личности — это мега-цель образования, которая реализуется в процессе создания индивидуальных исполнительских трактовок классических традиций и стилевых канонов и оригинальных режиссерских постановочных решениях.

Выделим периодизацию исторического пути развития вокального образования в Китае (исследование Яо Вэй, 2015 г.), то указанное Жуань Юнченем [56] на протяжении огромного по продолжительности исторического периода (с II тыс. до н.э. — и до начала XX века) жесткое следование вековым традициям исполнения ролей в Китайской опере можно с полным правом отнести и ко всей сфере китайской вокально-камерной музыки, например, «песни под аккомпанемент цитры синь эпохи Сун (960–1279) и художественную декламацию эпохи Тан (618-907)» [167, 115], «”малые оды” 小雅 сяо-я (лирические песни, сочиненные образованными людьми, ”великие оды” 大雅 да-я; ”гимны” 颂 сун (музыка и танцы, исполнявшиеся на церемониях)» [167, с. 115], народные песни, пекинская опера, драма-декламация, современные камерно-вокальные произведения и т. д. [189].

Это означает, что в целом для китайской традиции, особенно в этот период, были важны не индивидуальные трактовки вокального произведения, а строгое соблюдение и точное следование традиции. Техники и способы исполнения также имели свои каноны в соответствии с жанрами вокальной музыки. Поэтому воспитание у китайских студентов культуры творческой

интерпретации и индивидуального прочтения художественного образа является достаточно сложным и трудоемким процессом, требующим от них переосмысления художественно-исполнительских задач и роли исполнителя в художественно-творческом процессе.

Актуальность обозначенной проблемы подтверждена выводами исследования У Хао, посвященного развитию творческой личности бакалавра-специалиста в университетах КНР. К числу противоречий, присущих современной системе вокального образования в Китае, У Хао относит то, что «часто, несмотря на основательное техническое развитие вокалистов, в их образовании в КНР часто отсутствуют глубоко продуманные педагогические технологии, нацеленные на формирование творческой индивидуальности, что отрицательно сказывается на понимании и интерпретации исполняемых ими произведений» [153, с. 3]. Также автор указывает на необходимость учета индивидуальных психологических особенностей студентов, начинающих свой путь обучения профессии вокалиста в вузе, для их адаптации к системе вузовского образования и творческой самореализации [там же, с. 3–4].

Четвертая установка связана с характеристикой уровня вокальной и музыкальной подготовки современной китайской студенческой молодежи двух категорий — обучающейся в российских и обучающейся в китайских вузах. Обобщенная характеристика составлена на контингенте современной китайской студенческой молодежи в возрасте одного поколения, обучающейся в России и КНР. Раскрытие этой позиции выстраивается на анализе и выводах анкетирования студентов и преподавателей китайских и российских вузов. Материалом для составления характеристики послужили самые современные диссертационные исследования молодых ученых из Китая, выполненные в российских вузах за последние двадцать лет.

Выводы проведенного сравнения необходимы для составления предварительной характеристики обучающихся в составе экспериментальной и контрольной групп для проведения опытно-экспериментальной работы по разработке педагогических принципов вокального образования студентов из

Китая в российском вузе. Анализ уровня музыкального и вокального развития китайских студентов в более расширенном составе, нежели тот, который непосредственно участвует в ходе эксперимента, позволяет более конкретно и детализировано выполнить научно-исследовательскую работу по разработке педагогических принципов вокального образования.

Тематика научно-исследовательских работ в области вокального образования студенческой молодежи из Китая в российских и китайских вузах представлена широким спектром актуальных задач в области вокального образования — от концептуальных и до практико-ориентированных, среди которых: формирование певческих умений у вокалистов в высших учебных заведениях КНР (Ду Сывэй, 2008) [51], современная концепция вокального образования в КНР в свете российских и китайских научно-методических достижений (Ду Хуэйцю, 2021) [53], педагогические условия развития вокально-исполнительского потенциала китайских студентов в образовательном процессе вуза (Лу Хуачжао, 2018) [70], развитие исполнительской культуры студентов-вокалистов в вузе (У Линьсян, 2010) [152], развитие творческой личности бакалавра-вокалиста в университетах КНР (У Хао) [153], педагогический потенциал взаимодействия систем вокального воспитания студентов в музыкально-педагогических вузах России и Китая (Цзян Шанжун, 2019) [161], формирование вокального голоса обучающегося на основе резонансной техники пения (Цуй Яньтао, 2020) [162], педагогические условия устранения тремоляции в процессе обучения пению будущих педагогов-музыкантов (Чжан Ин, 2021) [163], изучение динамики развития профессионального сольного пения в Китае: образование, педагогические и исполнительские принципы (Ян Бо) [172], подготовка специалистов вокального искусства в системах высшего музыкального образования Китая и России (Яо Вэй, 2015) [175].

В исследовании Ду Сывэй (2008) приводятся результаты анкетирования студентов китайских вузов — Пекинской консерватории, педагогическом институте г. Наньяна, педагогическом институте г. Чжэн Чжау, университете

в г. Чжэн Чжоу, консерватории им. Сянь Синхая в г. Гуанчжоу. Всего в анкетировании приняло участие двести шестьдесят пять студентов. Целью анкетирования было определение у студентов выяснение «у студентов не только отношения к профессии, но и выявлялись наиболее трудные для них этапы профессионального развития. Были получены следующие результаты: наиболее трудным для 186 студентов, оказалось, научиться правильному дыханию, звуковедению с опорой (70,2%), 64 студента отметили трудности с развитием певческой установки, что приводило к напряжению и скованности при исполнении сложных по технике произведений (24,1%). Из общего числа респондентов, лишь 15 указали на трудности в освоении умений правильной дикции и артикуляции (5,7%) [51, с. 15].

Чжан Ин выполнил исследование, в ходе которого были проведены анкетирование и опрос ста сорока пяти студентов и тридцати восьми педагогов российских и китайских вузов, два из которых были экспериментальной базой — это Институт музыки Авиационного университета (г. Няньчан, КНР) и федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский педагогический государственный университет». Результаты ответов на вопросы анкеты преподавателей и студентов подвели исследователя к выводу о низком уровне знаний у студентов о структуре голосового аппарата, дефектах голоса, в частности, о проблеме тремоляции, методах ее устранения и др. [163].

В российском вузе (Московский государственный университет культуры и искусства) было проведено анкетирование преподавателей по вокалу на предмет трудностей в вокальном образовании студентов из Китая. Результаты анкетирования показали следующее: «среди многих проблем, возникающих в процессе профессиональной подготовки у китайский студентов, одной из главных является это низкий уровень фонетического развития речи, иное ощущение ритма, дыхания, звукоизвлечения, мышечная неподкрепленность звука» [51, с. 14], «плоский звук, преобладание головного резонатора и слабое мышечное развитие» [там же, с. 21].

Преподаватели обозначили наиболее важные задачи в вокальном образовании китайских студентов: в приоритете значится «развитие голосового аппарата, качества звука и перестройки сознания» [там же, 14], овладение «полным двухоктавным диапазоном ровного звучания» [там же, с. 15] для оперно-концертного стиля исполнения, а также «достижение ровности голоса на всем диапазоне звучания» [там же].

В сравнении с российской системой вокального образования, в Китае имеется целый ряд отличий, которые не лучшим образом сказываются на вокальном, музыкальном и общекультурном развитии китайских студентов-вокалистов: не высокий уровень эстетической подготовка студентов; не достаточное внимание к проведению научных исследований в области педагогики вокального образования; не владение педагогами разнообразными вокальными методиками; отсутствие дифференцированных критериев оценок по результатам обучения студентов» [52, с. 213]; «недостаток или полное отсутствие учебно-методического материала для обучения молодых вокалистов» [143, с. 99]; «отсутствие у абитуриентов вокальных факультетов и отделений в высших учебных заведениях умений и навыков игры на фортепиано» [18, с. 208]; отсутствие в учебном плане дисциплин для формирования у студента-вокалиста опыта создания сценического художественного образа [173, с. 73]; невнимание к профессиональной подготовке аккомпаниаторов, что подтверждается отсутствием соответствующей профильной специальности в учебных заведениях, отсутствием учебной дисциплины «Концертмейстерский класс» в учебном плане и нехваткой педагогических кадров» [165, с. 197].

Таким образом, уровень вокального образования китайских студентов, обучающихся как России, так и КНР, еще недостаточно высокий. В общей своей массе студенты нуждаются в серьезной вокальной работе практически по всем направлениям: привитие потребности в научно-методическом самообразовании; изучение строения голосового аппарата, а также дефектов голоса и причин, их вызывающих; постановка правильного дыхания в

традициях русской (советской, российской) и западноевропейской вокальной школ (с преодолением стереотипов китайской постановки оперного дыхания «погружение ци в даньтянь»); опертое на дыхание плавное звуковедение; мышечная свобода голосового аппарата во время пения; естественное и удобное положение гортани во время пения, не поднимающейся (не задирающейся) и не опускающейся в зависимости от изменения звуковысотности мелодии; фонетическое развитие речи; отработка артикуляции и дикции с акцентом на пропевании гласных и переносом согласных, чтобы они не прерывали кантилену; расширение диапазона и достижение ровности звучания на всей его протяженности; освоение разных вокальных стилей в мировой вокальной практике; встраивание в систему художественно-эстетических критериев вокального исполнения, принятых в мировой вокальной практике; расширение общекультурного, музыкального и вокального кругозора; овладение навыками игры на музыкальном инструменте; развитие артистических данных.

Таким образом, вокальное образование студентов из КНР в российском вузе осуществляется в широком контексте русской (советской, российской) и мировой музыкально-художественной и вокальной культуры, ее философии и эстетики, нравственных и культурных норм, и через постижение высоких художественно-эстетических критериев на образцах выдающихся произведений в разных видах искусства и вокально-исполнительского репертуара.

Вместе с тем, для полноценного включения студентов из Китая в образовательный процесс российского высшего учебного заведения педагог по вокалу должен иметь представление об особенностях национального мировоззрения и традициях вокальной культуры китайского народа, жанрах музыкальной культуры, основах национального актерского мастерства, «синтетическом» характере взаимосвязи музыкального и других видов искусства в китайской опере и многих других важных характеристиках

социокультурного окружения, под влиянием которых формировалась личность каждого из обучающихся.

Китайская молодежь поступает для обучения вокалу в российские вузы с разным уровнем музыкальных способностей и вокальной подготовки. Поэтому разработке принципов вокального образования студентов из Китая в российском вузе предшествовало изучение:

- 1) религиозно-философской основы вокального искусства в Китае;
- 2) художественно-эстетических критериев вокального искусства в Китае;
- 3) вокальное образование в Китае в контексте исторических традиций и его актуального состояния;
- 4) уровня вокальной и музыкальной подготовки современной китайской студенческой молодежи, обучающейся в российских и китайских вузах.

Основные выводы по религиозно-философской основе вокального искусства в Китае. В этом вопросе важно учитывать исторически обусловленную многовековую изолированность культур Востока и Запада; несовместимость художественных установок Востока и Запада и предельная закрытость культуры Китая от внешнего мира. Музыка и вокальное искусство Китая, всегда отражали мировоззренческие идеи трех основных религиозных доктрин — конфуцианства, даосизма и буддизма; это дает ключ к пониманию не только мировоззренческих установок и художественно-эстетических ценностей китайского народа, но и самым непосредственным образом связано с важнейшими положениями национальной вокальной школы. Китайская постановка оперного певческого дыхания характеризуется как погружение ци в даньтянь, что в философии даосизма означает управление жизненной энергией, циркулирующей в организме человека и связанной и энергией Космоса, и направлением ее в область нижнего даньтяня, «находящегося внутри тела на уровне точки цихай, которая расположена примерно на ширину трех-четырех пальцев ниже пупка, то есть в нижней части живота» [104]. Этот преобладающий в китайской вокальной традиции тип дыхания с опорой на мышцы и внутренние органы нижней части живота, в современной

классификации известный как брюшной, формирует звук без крепкой опоры (нежели в технике *bel canto*) и не длительной протяженности. Этот вопрос очень важен для всей технологии обучения пению, так как дыхание в искусстве пения — это основа всех остальных связанных с ним процессов вокальной фонации — звукоизвлечения, звуковедения, исполнения штрихов, дикция, фразировка и т. д.

Основные выводы по художественно-эстетическим критериям вокального искусства в Китае. В Китае насчитывается около пятидесяти шести народностей, около трехсот шестидесяти региональных разновидностей традиционной музыкальной драмы (по данным на начало XX века), множество национальных стилей пения, десятки уникальных авторских актерских вокальных систем от ведущих оперных певцов, наличие у каждого актерского амплуа и роли своей вокально-исполнительской системы, две общепризнанные и активно практикующиеся манеры пения — искусственная и естественная (но обе — кардинально отличающиеся от европейской манеры пения *bel canto*), тысячелетиями отсутствующая и не признаваемая культура женского вокала, разделение исполнительского стиля в мужском вокале по ролевому принципу и формирование «искусства мужского трагедизма» и «кросс-гендерного переодевания» (Саракаева Э. А.) — все это на протяжении тысячелетий и множества поколений людей формировало художественно-эстетические ценности и нормы в вокальном искусстве и самобытный путь развития вокальной культуры в Китае. Вместе с тем, все это богатейшее многообразие оперных стилей и авторских актерских вокально-исполнительских манер не способствовало их консолидации и объединению в единую вокальную систему с едиными художественно-эстетическими критериями, теоретическим обоснованием принципиальных положений и методическими рекомендациями их практической реализации. В XX веке активное освоение в Китае стиля *belcanto* идет преимущественно методами копирования и подражания, без изучения его художественно-стилевой и технологической специфики. Это также не способствует формированию

художественно-стилевых критериев среди молодого поколения вокалистов и всех любителей итальянской вокальной музыки в Китае.

Основные выводы по вокальному образованию в Китае в контексте исторических традиций и актуального состояния. Специфика вокального образования в Китае связана с тысячелетними традициями музыкальной культуры, когда партии инструменталистов и певцов не фиксировались нотной записью, а при постановках в китайских театрах либретто зарубежных опер не переводились на китайский язык. История вокального образования в Китае отличается непропорциональностью исторических периодов по продолжительности: первый период — со II тыс. до н. э. — до начала XX века; второй период — с начала XX в. до 1976 г., третий период — 1949-1976 гг., четвертый период — 1976 г. и по настоящее время. Первый период протяженностью в двадцать один век протекал в условиях изолированности китайского общества от остальных стран мира, характеризовался защитой культурной самобытности от влияния культур других стран и народов, неукоснительным и строго регламентированным соблюдением традиций музыкальной и вокальной культуры, обычаев и ритуалов. Это неблагоприятно отразилось на формировании научно-теоретической основы системы вокального образования, ее художественно-эстетических критериях, принципах, технологиях и методах обучения.

Основные *выводы* по характеристике уровня вокальной и музыкальной подготовки современной китайской студенческой молодежи, обучающейся в российских и китайских вузах. В целом уровень вокального образования китайских студентов, обучающихся как России, так и КНР, еще недостаточно высокий. В общей своей массе студенты нуждаются в серьезной вокальной работе практически по всем направлениям: привитие потребности в научно-методическом самообразовании; постановка правильного дыхания в традициях русской (советской, российской) и западноевропейской вокальной школ (с преодолением стереотипов китайской постановки оперного дыхания «погружение ци в даньтянь»); опертое на дыхание плавное звуковедение;

мышечная свобода голосового аппарата во время пения; естественное и удобное положение гортани во время пения, не поднимающейся (не задирающейся) и не опускающейся в зависимости от изменения звуковысотности мелодии; фонетическое развитие речи; отработка артикуляции и дикции; расширение диапазона и достижение ровности звучания на всей его протяженности; освоение разных вокальных стилей в мировой вокальной практике; встраивание в систему художественно-эстетических критериев вокального исполнения, принятых в мировой вокальной практике; расширение общекультурного, музыкального и вокального кругозора; овладение навыками игры на музыкальном инструменте; развитие артистических данных.

На основе выполненного анализа религиозно-философской основы и художественно-эстетических критериев вокального искусства, вокального образования в контексте исторических традиций и актуального состояния в Китае, а также характеристики уровня вокальной и музыкальной подготовки современной китайской студенческой молодежи, обучающейся в российских и китайских вузах, в следующем параграфе представлены разработанные и обоснованные подходы вокального образования китайских студентов в российском вузе.

1.3. Обоснование подходов вокального обучения китайских студентов в российском педагогическом вузе

Необходимость разработки технологии обучения вокалу китайских студентов в российском вузе обусловлена следующими факторами:

- в наследии общепризнанных в мире вокальных школ разработано достаточно большое количество технологий, носящих принципиальный характер, однако они нуждаются в обобщении, систематизации и классификации для выбора педагогом той или иной технологии или комплекса технологий в соответствии с индивидуальными особенностями и способностями студента;
- студенты из Китая являются особой группой контингента обучающихся в силу различий в национальном менталитете и системе художественно-эстетических ценностей;
- разработка технологии обучения вокалу китайских студентов в российском вузе в опоре на мировой опыт обучения вокальному искусству и национальные традиции вокальной школы и культуры Китая, способствует формированию культурной идентичности студентов и разработке системы принципов национальной вокальной школы.

Методологической базой для разработки технологии вокального обучения китайских студентов в российском вузе явились:

- базовые принципы российской системы вокального образования (Глинка М. И., Варламов А. Е., Аспелунд Д. Л., Дейша-Сионицкая М. А., Дмитриев Л. Б., Иванова Г. Е., Копылов Н. Д., Луканин В. М., Мирзоева М. М., Морозов В. П., Г. Ниссен-Саломан, Плужников К. И., Смелкова Т. Д., Савельева Ю. В., Стулова Г. П., Р. Юссон, В. И. Юшманов);
- принципы обучения вокалу в западноевропейской и мировой практике (Армин Ж., Линклэйтер К., Фернау-Гори Е., Мануэль Патрисιο Гарсиа-младший, Винченцо Манфредини, Умберто Мазетти, Камилло Эверарди);
- религиозно-философская основа и художественно-эстетические критерии вокального искусства в Китае (Саракаева Э. А., Сунь Лу, У Ген-Ир, Чжан Личжэнь, Шэнь Лянь Кан, Ю Пейяо, Ян Бо);

- вокальное образование в Китае в контексте исторических традиций и его актуального состояния (Жуань Юнчень, Ли Эрюн, Лю Цзинь, Сюй Чжэн, Ху Юй, Ян Бо, Ян Нин, Яо Вэй, Siu Leung Li, Tian M. Male Dan);
- характеристика уровня вокальной и музыкальной подготовки современной китайской студенческой молодежи, обучающейся в российских и китайских вузах (Ван Дунмэй, Ван Цюн, Ду Сывэй, Ду Хуэйцю, Лу Хуачжао, У Линьсян, У Хао, Чжан Ин, Чжу Линьцзи, Черная М.Р., Цзян Шанжун, Ян Нин);
- историко-теоретические основы и практика вокального образования в традициях национальной китайской школы пения, научно-методические труды и интервью выдающихся китайских оперных певцов, историков и теоретиков вокального искусства и педагогов по вокалу (Гуань Линь, Гуань Цзинь, Цзинь Телин, Шэнь Сян, Чжан Сяо Нун, Чжоу Сяоянь, Юй Дугань);
- принципы педагогики вокального образования, представленные в научных исследованиях современных китайских ученых — аспирантов российских вузов (Ду Сывэй, Ду Хуэйцю, Лу Хуачжао, Лю Цзинь, У Линьсян, У Хао, Цзян Шанжун, Цуй Яньтао, Чжан Ин, Ян Бо, Яо Вэй).

В вокальной педагогике разработана достаточно объемная система технологий. Практическая сфера применения этих технологий имеет разные масштабы — от овладения целостной технологией (например, резонансной теорией искусства пения В.П. Морозова) — и до отработки отдельных навыков или приемов конкретного действия (например, мышечное управление положением гортани по принципу эластичности Е. Фернау-Гори). Каждый педагог применяет в своей вокальной практике технологии в их наиболее оптимальном сочетании, или же, комбинируя их, создает свой вариант методики обучения студентов. При применении этих технологий в педагогике вокального образования необходимо исходить из индивидуальных

особенностей обучающегося, уровня его общекультурного, музыкально-художественного и вокального развития.

Выполненный анализ, обобщение и систематизация технологий в западноевропейской, русской (советской, российской) и китайской вокальных школах показал, что все их богатое многообразие может и должно быть сведено в вокальном образовании китайских студентов в российском вузе к нескольким, но емким по содержанию и универсальным по сфере применения технологиям. Это позволит осуществлять вокальное образование китайских студентов по классическим вокальным канонам и, одновременно, с учетом традиций национальной музыкальной культуры Китая. Данная технология должна опираться на ряд принципов:

- 1) принцип научности,
- 2) принцип единства техничности и духовности;
- 3) принцип культурной идентичности;
- 4) принцип интроспекции.

Далее по тексту обоснован каждый из указанных принципов.

Принцип научности в настоящем исследовании рассматривается как методологический, интегративный и междисциплинарный при освоении теории и технологии искусства вокала. Необходимость и важность принципа научности очевидна. Это утверждение не подлежит сомнению в русской (советской, российской) и зарубежных вокальных школах, и подкрепляется тем, что он интегрирует более частные принципы, разработанные педагогами-вокалистами в разные исторические периоды и имеющие в разных национальных вокальных школах теоретико-методическое обоснование и широкую практику применения, а именно: принцип постепенности и последовательности (основоположники в России — М. И. Глинка, А. Е. Варламов); принцип влияния индивидуальных анатомических особенностей в строении голосового аппарата и физиологических природных данных на качество певческого звука (один из основоположников этого принципа — Мануэль Патрисио Гарсиа-младший); принцип педагогического

обобщения (один из основоположников — Г. Ниссен-Саломан); принцип необходимости индивидуального подхода к ученику и принцип постепенности и последовательности обучения вокальному искусству (основоположники в России — певцы-педагоги Придворной певческой капеллы, М. И. Глинка, А. Е. Варламов); принцип простоты построения практической методики и принцип цельности и нерасчлененности функционирования голоса в процессе фонации (Д. Л. Аспелунд).

Спустя полвека оперный певец и вокальный педагог В. И. Юшманов подтвердил эту мысль: «Говорить в начале XX века о том, что профессиональная подготовка оперных певцов должна иметь научную базу, а обучение вокальной технике (технике пения) основывается на достоверном знании устройства и работы певческого инструмента, — значит ломиться в открытую дверь. С этим не только никто не спорит, об этом говорят уже все около ста лет» [170, с. 6].

В поддержку принципа научности — высказывания ведущих мировых оперных певцов, например, Ирины Константиновны Архиповой, советской и российской оперной и камерной певицы, солистки Большого театра, педагога, профессора Московской консерватории, Народной артистки СССР, лауреата Ленинской и Государственной премий: «Сегодня встает вопрос о необходимости научного изучения процесса пения, и чем раньше это будет осуществлено, тем лучше» [80, с. 51]. Или высказывание по этому поводу советской, армянской и российской камерной певицы, Народной артистки СССР, лауреата Ленинской и Сталинской премий Зары Александровны Долухановой: «Практическая вокальная педагогика всегда будет трудным искусством, так как сталкивается с огромными индивидуальными различиями учеников и их разнообразными реакциями, и, тем не менее, педагог обязан знать объективную, научно доказанную на сегодняшний день картину верного звукообразования» [там же].

Формирование и становление системы национальной китайской вокальной системы происходило постепенно на протяжении нескольких

тысячелетий и разных династических эпох. И в этом заключается ее отличие от русской системы вокального образования, история которой исчисляется с выступлений приглашенных итальянских оперных трупп в XVII веке и постановки первой русской национальной оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» в 1836 году на сцене Мариинского театра в Петербурге. Но наиболее активно процесс формирования научных основ китайской вокальной школы стал развиваться с XX века усилиями выдающихся оперных певцов, историков и теоретиков вокального искусства, педагогов по вокалу — Гуань Линь, Гуань Цзинь, Цзинь Телин, Шэнь Сян, Чжан Сяо Нун, Чжоу Сяоянь, Юй Дугань.

С последней трети XX века обсуждение особенностей национальной школы вокала происходило в Китае на фоне серьезных опасений и споров о том, что искусство итальянского *bel canto* стало вытеснять национальные традиции, методики и репертуар. Наиболее характерным примером такой позиции является высказывание Цзинь Телина в одном из его интервью: «Научность — это не тренировка бельканто, как это понимают некоторые люди. После многих лет педагогической практики мы считаем, что для того, чтобы хорошо сочетать традиционное и новое, прежде всего, мы должны унаследовать научную часть методов традиционного вокального искусства нашей страны, учиться у нее, осваивать и применять ее, и обобщать и улучшать его на практике. Кроме того, мы должны также учиться у зарубежного вокально-музыкального искусства, брать его суть и использовать в своих целях, постепенно формируя комплекс относительно научных и законченных методов обучения» [192, с. 88–89].

Инициатива Цзинь Телин и других опытных китайских вокальных педагогов и оперных певцов о необходимости применения принципа научности поддержана в работах современных китайских ученых. Ли Мэньюань в магистерской диссертации по направлению исследований «Вокально-исполнительское искусство и теоретические исследования» пишет: «В ожесточенной диалектике между “земным” и “чужим” большинство ученых обычно считают, что “земному” пению не хватает

систематической и научной модели обучения» [194, с. 42]. Эпитеты «земное» и «чужое» следует рассматривать в контексте сопоставления национальной школы пения и стиля *bel canto* как двух направлений, имеющих своих сторонников и оппонентов в современной вокальной культуре Китая. Смысл высказывания Ли Мэньюань заключается в том, что в национальной китайской школе пения, в отличие от итальянской, не сформировано научное обоснование и научное руководство для обучения молодых вокалистов. И это доказывает актуальность принципа научности в обучении искусству вокального пения китайских студентов.

На серьезные недостатки в научном подходе к обучению вокалу указывает также Ван Хуан — магистр искусств Цзилиньского университета: «Нам нужно дополнить теории, которых у нас нет или которые пусты ... Например, мы можем извлечь уроки из теории голосового деления в бельканто, теории физиологического строения певческих органов, вокальной системы певческого обучения и т. д. Эти теории являются относительно слабыми звеньями певческой системы нашей национальной метод пения. ... Пока теория предмета нам полезна, мы все должны ее изучать. Только так мы сможем развивать и повышать уровень нашей национальной вокальной музыки. ... раздел о физиологическом строении певческих органов в китайской национальной вокальной музыке всегда был слабым» [186, с. 10].

Китайские ученые в XXI веке разработку технологий вокальной педагогики считают одним их приоритетных направлений для развития национальной вокальной школы. С началом становления современной системы вокального образования китайские исследователи, певцы и вокальные педагоги отмечают, что научно-теоретическая база в современной китайской системе вокального образования еще только складывается — Чжан Личжэнь [164], Ван Цюнь [23], Жуань Юнчэнь [56], Лю Цзинь [72] и др. Мнение Чжан Личжэня отражает общее состояние педагогической и исполнительской практики вокалистов, для которых наиболее характерны эмпиризм,

подражание и копирование. Опора на принцип научности подсказывает выход из сложившейся ситуации.

В обучении контингента китайских студентов в российском вузе, в целом, и в классе вокала, в частности, одно из положений — обучение «от простого к более сложному» — нуждается в пояснении, так как необходимо определить — что в теоретическом и практическом освоении искусства вокального исполнения для студентов из Китая является «простым», и к чему «сложному» их надо «устремлять». Для решения этого вопроса, педагогу российского вуза необходимо учитывать отличия в культуре, менталитете, орфоэпии и вокальных традициях русского и китайского народов. Потому что в работе с китайскими студентами «сложности» возникают там, где русские студенты их не замечают.

Одним из способов решения этой проблемы является обращение к национальной специфике вокального искусства, потому что пояснение педагогом на материале образцов музыкально-художественной и вокальной культуры китайского народа помогает понять студентам суть поставленной задачи и задания. Обращение к таким примерам помогает снизить степень сложности поставленного задания и сделать его более доступным для понимания и выполнения. В качестве примера могут служить видеоматериалы, на которых китайские и российские певцы исполняют одно и то же произведение, и надо проследить и сравнить артикуляцию, кантиленность звучания, фразировку, владение филировкой звука и другие моменты.

Соблюдение в технологии обучения принципа научности имеет значение в вокальном образовании студентов из Китая в российских вузах. Он направлен на формирование исследовательского склада мышления для изучения, анализа и сравнения сходства и различий в системах вокального образования в российских и китайских вузах, а также в образовательных подходах, технологиях и методиках. Руководствуясь этим принципом, студенты обучаются в многочисленных сведениях, фактах, ощущениях и впечатлениях находить общее, выявлять и обобщать наиболее типичное и

существенное, создавать целостное представление о вокальной технике и ее связи с художественностью исполнения. Например, сведения педагога о правильном положении гортани и глотки во время зевка, тембре «прикрытого» звука и качества такого звука как одной из важных характеристик художественного образа. Реализация принципа научности — это путь к последовательному и системному освоению функционирования и взаимосвязей между разными органами человеческого организма во время вокальной фонации. В китайской вокальной школе научный подход не оспаривается, однако он не настолько глубоко и детально проработан, как в русской, советской и российской школах вокала. Поэтому принцип научности предполагает изучение и конспектирование трудов русских и советских педагогов-вокалистов по основам вокальной методики (Л. Б. Дмитриев [48]), развитию певца и его голоса (Д. Л. Аспелунд [5]), теории и технологии резонансного пения (В. П. Морозов [79; 80]) и др.

Принцип научности направлен на повышение уровня вокальной грамотности китайских студентов, обучающихся в российском вузе, на привитие им основ культуры классического звукообразования и художественно-эстетических критериев исполнительской деятельности.

Также технологический подход в обучении основан на принципе техничности и духовности, это интегративный принцип. Неразделимыми частями этого интегративного целого являются вокальная техника и эмоционально-выразительная передача одухотворенных художественных образов вокальных произведений. Этот принцип основывается на том, что «за пределами фактов и научных формул лежит огромная область научного творчества, где бесспорно господствует интуиция, научное чувство такта, бессознательный порыв, чувство меры и красоты» [35, с. 20].

Этот принцип выстроен на подмеченных выдающимися русскими (советскими, российскими) и западноевропейскими исполнителями и педагогами закономерностях и правилах вокализации, способствующих формированию красивого вокального звука с широким диапазоном,

естественностью звукоизвлечения и свободой голосоведения, например: концентрический способ расширения вокального диапазона (М. И. Глинка), высокий уровень профессионализма педагога-вокалиста (А. Н. Варламов), формирование сильного голоса с большим импедансом (Ж. Армин), приемы расширения и эластичности мышц гортани (Е. Фернау-Гори), управление процессом формирования тембра голоса в зависимости от положения гортани при изменении мелодической звуковостности (Мануэль Патрисио Гарсиа-младший, Ж. Армин и Е. Фернау-Гори), принципы резонансного пения (В. П. Морозов); в современной методике обучения вокальному искусству выделяются три фундаментальных принципа, первостепенное значение имеет гармоничное сочетание развития технического мастерства и художественной выразительности исполнителя, не менее важным является персонализированный подход к каждому обучающемуся, учитывающий его индивидуальные особенности, третьим краеугольным камнем выступает методически выверенное построение образовательного процесса, при котором освоение материала происходит поэтапно, с соблюдением логической преемственности в обучении (М. И. Глинка, А. Е. Варламов, Л. Б. Дмитриев, Г. П. Стулова, М. М. Мирзоева, Т. Д. Смелкова, Ю. Д. Савельева, Копылов Н. Д. и многие поколения педагогов-вокалистов).

Освоение вокальной техники — это важная задача образования. И подавляющее большинство китайских студентов, приехавших обучаться вокалу в российские вузы, считают ее приоритетной. Однако мировая вокальная педагогика и исполнительская практика доказывают, что демонстрация безупречной вокальной техники, не одухотворенной высокими гуманистическими смыслами и глубокими человеческими эмоциями и переживаниями, не способна вызвать полноценное ответное чувство у публики.

Выдающиеся советские и российские вокальные педагоги бережно развивают традицию основателей русской вокальной школы, и выстраивают процесс обучения пению в единстве вокальной техники и выразительности

исполнения. Л. Б. Дмитриев писал: «Воспитание певца, как правило, требует одновременного решения двух задач, которые тесно связаны между собой: построить исполнительский аппарат — выработать профессиональный певческий голос — «инструмент» певца, и научить его «играть» на нем. < ... > Во всех случаях, даже на первых этапах выработки элементарных навыков образования звука, которые обычно ведутся на упражнениях, лишенных образного музыкального содержания, музыка должна присутствовать как необходимый отправной момент. Всякий, даже самый простой, навык должен увязываться с элементарной исполнительской задачей. Хотя основное внимание ученика занято поисками нужного звучания, требуемой согласованности в работе голосового аппарата, эти поиски полезно сочетать с задачами музыкальной выразительности» [48, с. 238].

Т. Д. Смелкова и Ю. В. Савельева указывают: «Технические навыки формируются в единстве с эмоциональным подтекстом и художественной выразительностью. Певцы, не владеющие своим голосом, техникой пения, беспомощны при исполнении художественных произведений. Но они также беспомощны, если не умеют передать музыкально-поэтическое содержание» [129, с. 44].

В своих исследованиях, посвященных педагогическому наследию М. М. Мирзоевой, Г. П. Стулова подчеркивает ключевой аспект ее методики работы с певцами: параллельное и взаимосвязанное развитие технического мастерства и эмоционально-выразительной стороны исполнения: «Вся техника, скромная на начальном этапе обучения, строилась, прежде всего, на основе осмысления содержания музыки. Она считала, что даже с самых простых вокальных упражнений, вокализов и легких произведений со словами необходимо следить за музыкальной выразительностью их исполнения. Таким образом, с первых шагов обучения пению закладывалась тесная связь между исполнительской задачей и техникой ее выполнения» [140, с. 100].

В работе с китайскими студентами реализация принципа техничности и духовности как единства вокальной техники и одухотворенной

художественной выразительности имеет отличительную особенность. Она связана с жестово-пластическим выражением чувств исполнителя. Дело в том, что традиционная сценическая культура китайских оперных певцов очень отличается от общепринятых способов выражения чувств исполнителей. Это заметно во всем сценическом образе артиста — его позах, движениях, пластике, во всем комплексе условностей сценического поведения.

Универсализм китайского оперного певца, который должен владеть приемами драматического и пластического выражения, акробатической техникой и музыкально-вокальным мастерством, отличается от профессионального комплекса, которым владеют артисты европейских стран. Разъяснения китайским студентам способов и приемов сценического выражения эмоций и переживаний требует от российского педагога дополнительной работы и индивидуального подхода по привитию эстетических критериев оперно-сценической европейской культуры.

Вместе с тем, принцип техничности и духовности не противоречит установкам национальной китайской вокальной школы. Более того, обращение к традициям вокальной педагогики в Китае наполняет новыми смыслами этот принцип. Подтверждение тому — мнение Сюй Чжен: «В древние времена китайские педагоги-вокалисты пропагандировали два фундаментально важных направления при обучении пению. Эти направления понимали как внешнюю технику, отвечавшую за владение звуком в разных регистрах, темпах и динамике, так и технику внутреннюю, то есть умение передавать эмоции и содержание музыки» [143, с. 98].

Принцип культурной идентичности очень важен в работе российских педагогов со студентами зарубежных стран, и китайских студентов, в частности. Эта тема находится в зоне постоянно внимания педагогов, потому что обучение европейским и российским вокальным технологиям и методикам не должно привести к потере национальной идентичности китайских студентов.

В современной науке культурная идентичность рассматривается как «процесс принятия индивидом определенных культурных норм и моделей поведения, системы ценностей и языка одной из культурных традиций. В ходе этого процесса индивид отождествляет себя сначала с малыми группами (семья), далее — с этносом, расой, и, в конечном счете, — с человечеством. Идентификация понимается как центральный элемент самосознания, связанный с ответом на вопрос: «кто Я», заключающийся в отождествлении человеком себя с другими представителями одной с ним этнической культуры» [39, с. 5].

По-существу, положения современной философской теории о культурной идентичности имеют самое непосредственное отношение к процессу вокального образования китайских студентов в вузе. Ежедневно и ежечасно в российском вузе студент из Китая включен в процесс культурной идентификации, соотнося культурные ценности и традиции своего народа в области музыкально-художественной культуры и вокальных традиций с культурными ценностями и традициями в области музыкально-художественной культуры и исполнительского искусства в ведущих вокальных школах мира.

Сохранение культурной идентичности китайских вокалистов при изучении ими зарубежных технологий и методик, традиций и методов вокального образования в ведущих вокальных школах мира — это магистральное направление государственной культурной политики Китая. Тысячелетиями и веками охраняемая самобытность культуры китайского народа в настоящее время подвергается воздействию инноваций в современном вокальном образовании. Поэтому ведущие китайские вокальные педагоги призывают изучать зарубежные достижения и применять их на практике, но не в ущерб национальному культурному наследию.

Цзинь Телин, китайский оперный певец и педагог, поставивший целью своего профессионального пути формирование китайской школы вокальной музыки, говорил: «Китайская вокальная музыка, популярная у четверти

населения мира, безусловно, будет выделяться среди всей вокальной музыки мира» [192, с. 91]. Это высказывание отражает глубоко укорененную культурную идентичность великого певца и педагога, и, одновременно, его педагогическую установку на воспитание культурной идентичности своих студентов — будущих профессиональных вокалистов. Его личный вклад в этом направлении огромен — член Национального комитета Народной политической консультативной конференции Китая, заместитель председателя Ассоциации китайских музыкантов, председатель Пекинской федерации литературных и художественных кружков, председатель Китайской национальной ассоциации исследований вокального музыкального искусства, член Национального комитета Китайской федерации литературных и художественных кружков, член Художественного комитета Министерства образования, вице-президент Общества вокальной музыки китайских меньшинств и Китайской легкой музыки, вице-президент Китайского общества прав на музыкальное исполнение, руководитель Национальной группы вокальной музыки Комитета по оценке Министерства культуры, Председатель жюри по присвоению профессиональных титулов Министерства культуры и Пекинской муниципальной комиссии по образованию и т. д.

Процесс культурной идентичности китайского студента в российском вузе протекает достаточно сложно: на это влияет временной фактор (он связан с ограниченным сроком обучения студента в вузе), индивидуальная способность студента к адаптации к новой культурно-образовательной среде, языковые барьеры (некоторые студенты плохо владеют русским языком и пользуются в общении с педагогами и другими студентами синхронизированным электронным переводчиком в гаджетах) и др. Но главным все же является сформированность самосознания студента — его психологическая установка на сохранение своей духовной связи с нацией.

Сформулированный в настоящем исследовании принцип национальной идентичности перекликается с одним из четырех важнейших принципов

изучения национальной китайской вокальной музыки — принципом национальности, который, наравне с другими тремя принципами (научностью, художественностью и эпохальностью), современные китайские исследователи относят к фундаментальным принципам вокальной школы Китая, имеющими истоки в глубокой древности и творчески развиваемые в современных условиях [157, с. 123].

Принцип культурной идентичности направлен на включение студента из Китая в российское культурно-образовательное пространство (вуза, города, страны) таким образом, чтобы у него сформировалась называемая учеными «мультиидентичность» [155]. Это понятие в российской науке применительно к музыкальной и вокальной культуре практически еще не разработано. В настоящем исследовании мультиидентичность означает отождествление себя с культурными стереотипами и правилами вокализации ведущих вокальных школ мира, например, итальянской, русской (российской), китайской. Но при обязательном сохранении как доминирующей — национальной идентичности.

То есть мультиидентичность — это способность студента-вокалиста из Китая быть сонастроенным на культурные нормы вокализации и ментальные особенности в соответствии с национальной принадлежностью исполняемого произведения, например, русский романс, итальянский мадригал или французский шансон. Важно отметить, что благодаря доминанте национальной идентичности, мультиидентичность не создает внутриличностных противоречий и ментальных проблем у студентов.

Принцип культурной идентичности объединяет в себе музыкально-стилевой и жанровый подходы. Но, в то же время, только ими принцип культурной идентичности не ограничивается, а рассматривается, все-таки, в более широком контексте — как способность к восприятию, пониманию, сопоставлению, сравнению и воспроизведению музыкального образа в соответствии с его национально-типологическими чертами.

Как категория психологической науки интроспекция (от лат. *Introspecto* — смотреть внутрь) является синонимом понятия самонаблюдение.

Интроспекция — это «наблюдение собственных психических процессов без использования каких-либо инструментов или эталонов» [58].

Принцип интроспекции в педагогике вокального образования — это углубленное и осмысленное изучение и познание певцом функций организма в процессе своей вокальной деятельности, своих мыслей и выводов, ощущений и переживаний как по результатам выполнения какой-либо конкретной теоретической или исполнительской задачи, так и в целом своего вокального развития на протяжении определенного временного периода.

Реализация принципа интроспекции в настоящем исследовании осуществляется в двух вариантах: в обсуждении с педагогом своих самонаблюдений при выполнении поставленной педагогом задачи; при ведении дневника самонаблюдений и анализа сделанных записей с формулировкой собственных выводов. Во втором варианте студент также может сверять свои самонаблюдения с педагогом, но не сразу, в ходе урока, а по прошествии нескольких уроков, когда собственные мысли студента примут форму умозаключений и будут упорядочены в некую систему. Такая «сверка» самонаблюдений студента с мнением педагога помогает ему выверить тактику своего самоанализа и способствует формированию опыта самообразования.

Принцип интроспекции отличается от простого самонаблюдения тем, что он отражает профессионально направленное сознание на процесс овладения вокальным искусством, а не является бессистемно и нецеленаправленно собранным «сырым» материалом в виде впечатлений, ощущений, эмоций и т. д. Принцип интроспекции — это самоконтроль, избирательность анализа и самоанализа вокального процесса (в теории и на практике), систематическое отслеживание основных этапов процесса вокального образования и самообразования.

Самое главное, что дает принцип интроспекции — это формирование у студента способности к анализу своих субъективных ощущений в период напряжения и расслабления мышц гортани, «посыла» звука в резонаторы, «опертости» дыхания, работы артикуляционного аппарата, свободы и

выразительности сценического движения и т.д. Педагог может наблюдать только за внешними проявлениями певческого процесса у студента. Остальная часть образовательного процесса протекает как накопление субъективного опыта студента, основанного на его субъективных ощущениях комфорта или дискомфорта, зажатости или свободы, естественности или напряженности.

Вместе с тем, конечной целью принципа интроспекции являются самоанализ не отдельных и изолированных актов процесса вокальной фонации, а вокальный процесс в его целостности и непосредственной взаимосвязи всех компонентов, органов и их функций. Опора при реализации принципа интроспекции на субъективные ощущения студента может являться поводом для суждения о его необъективности. Однако применение в настоящем исследовании принципа интроспекции вместе с принципами научности, духовности и техничности, национальной идентичности, нивелирует это суждение.

Принцип интроспекции направлен на максимально полную реконструкцию рекомендаций, советов и пожеланий педагога — в собственной вокальной деятельности студента. Для этого студент ведет самонаблюдение за собственной вокальной деятельностью, учитывая словесные и наглядные показы педагога, а также наблюдая за организмом педагога в процессе пения, сопоставляя эти внешние наблюдения с качеством звука педагога и делая собственные выводы по результатам этого сопоставления. За счет этого у студента происходит мысленная реконструкция состояния всего организма поющего педагога и его голосового аппарата с последующим переносом этого состояния на свой организм — психологический настрой, физиологическое тонус, мыслительный процесс, эмоциональное состояние. То есть, студент субъективно реконструирует вокальный опыт педагога для его переноса на свой собственный вокальный опыт. И то — не только подражание и копирование, это — серьезная работа интеллектуальной, когнитивной, волевой и эмоционально-чувственной сфер личности студента.

Оперный певец и педагог-вокалист, В. И. Юшманов определяет интроспекцию как «способность воспринимать ощущения, возникающие во внутреннем пространстве нашего тела во время практических действий» [170, с. 64].

Современные китайские ученые перенимают бесценный опыт российской вокальной школы и на его основе разрабатывают структуру и содержание авторских моделей вокального образования студентов вузов. В частности, У Линьсян разработал структуру певческой деятельности студентов вузов, «слагаемыми которой являются: восприятие эталона певческого звучания; вокально-слуховое представление его; воспроизведение голосом; оценка и самооценка; осознание его качественных характеристик и способа звукообразования; повторное воспроизведение на репродуктивном уровне; повторное воспроизведение на творческом уровне; повторное воспроизведение в автоматизированном режиме» [151, с. 12]. Очевидно, что перечисленные слагаемые представляют собой последовательность мыслительных и практических действий на основе принципа интроспекции: от восприятия певческого эталона — и до его овладения на уровне навыка («автоматизированный режим»).

Таким образом, принцип интроспекции, ранее не признаваемый в теории и практике российского вокального образования из-за того, что он построен на анализе и интерпретации субъективных впечатлений и ощущений, современными учеными рассматривается как важный и необходимый, особенно в индивидуально-личностном подходе к обучению будущих музыкантов-исполнителей. Инновационность и практическая привлекательность принципа интроспекции имеют все шансы расширить географические координаты его применения, и кроме российской системы вокального образования он, в некотором его прообразе, уже прошел апробацию в китайской системе обучения вокалу в высших учебных заведениях (на музыкальном факультете Яньчинского государственного педагогического факультета, Китай) [151].

Таким образом, разработка технологии вокального обучения китайских студентов в российском вузе в опоре на мировой опыт обучения вокальному искусству и национальные традиции вокальной школы и культуры Китая, способствует формированию культурной идентичности студентов и разработке системы принципов национальной вокальной школы.

Методологической базой для разработки технологии явились: базовые принципы русской (советской, российской) системы вокального образования; принципы обучения вокалу в западноевропейской и мировой практике; религиозно-философская основа и художественно-эстетические критерии вокального искусства в Китае; характеристика уровня вокальной и музыкальной подготовки современной китайской студенческой молодежи, обучающейся в российских и китайских вузах; принципы вокального образования в традициях национальной китайской школы пения и педагогической деятельности выдающихся китайских оперных певцов; принципы педагогики вокального образования, представленные в научных исследованиях современных китайских ученых — аспирантов российских вузов.

На этой основе в исследовании обоснованы следующие принципы вокального образования студентов из Китая в российском вузе, на которые должна опираться технология: 1) принцип научности, 2) принцип единства техничности и духовности; 3) принцип культурной идентичности; 4) принцип интроспекции.

Выводы по главе 1

Технология является важной научной категорией, на которую опираются при разработке вокально-педагогической теории, концепции, программы опытно-экспериментальной работы; а также структурировании содержания деятельности и контроле ее выполнения.

Впервые упоминания о технологии вокального обучения как научно обоснованных наблюдений за деятельностью выдающихся оперных певцов и их обобщений за собственной профессиональной вокальной деятельностью встречаются в специальной литературе начиная с середины XIX в.

С помощью метода исторической ретроспективы определено, что в предыдущие столетия все методические и педагогические новшества в теории и практике вокального обучения чаще всего назывались методами (Ж. Армин, Фернау-Гори). Некоторые из методов, разработанных певцами и педагогами прошлого, с полным правом претендуют на статус технологии, так как являются системообразующим фактором целостного вокального процесса (например, «концентрический» метод обучения пению М. И. Глинки).

Постепенно, с осознанием целостности всех элементов вокального аппарата человека и этапов процесса вокального обучения, категория технология приобретает «методологический» статус (деятельность Мануэля Патрисио Гарсиа-младшего, Г. Ниссен-Саломан и многих других педагогов-вокалистов), то есть для его теоретической разработки и практического применения осуществляется опора на круг наук, непосредственно связанных с процессом звукоизвлечения и вокальной фонации — анатомия, физиология, медицина, теория И. П. Павлова о высшей нервной деятельности, биоакустика, психоакустика, музыкальная акустика, психология, педагогика, искусствоведение, музыковедение и др.

Важной вехой в становлении научной категории технология в вокальной педагогике стало обращение советских педагогов-вокалистов к принципам общей дидактики и разработке на их основе принципов педагогики вокального обучения с учетом специфики содержания деятельности.

В научно-методических исследованиях, посвященных разработке вопросов формирования вокалиста, предлагаются технологии звукообразования, звуковедения и постановки дыхания как важные составляющие профессиональной деятельности вокалиста. То есть понятие

«технология вокала» рассматривается в контексте развития вокальной техники.

Современная педагогика вокального обучения обогащается авторскими теориями современных российских и китайских педагогов исследователей, таких как: В. П. Морозов, О. В. Шуляева, В. И. Юшманов, Чжоу Сяоянь, Цзинь Телин.

Эффективность вокального обучения китайских студентов в российском вузе зависит от учета особенностей национального мировоззрения и традициях вокальной культуры китайского народа, жанров музыкальной культуры, основ национального актерского мастерства, «синтетического» характера взаимосвязи музыкального и других видов искусства в китайской опере, под влиянием которых формировалась личность каждого из обучающихся.

Методологической базой для разработки технологии вокального обучения явились: базовые принципы русской (советской, российской) системы вокального обучения; принципы обучения вокалу в западноевропейской и мировой практике; религиозно-философская основа и художественно-эстетические критерии вокального искусства в Китае; современные исследования уровня вокальной и музыкальной подготовки китайской студенческой молодежи, обучающейся в российских и китайских ВУЗах; принципы вокального обучения в традициях национальной китайской школы пения и педагогической деятельности выдающихся китайских оперных певцов; принципы педагогики вокального обучения, представленные в научных исследованиях современных китайских ученых — аспирантов российских ВУЗов.

Разработка технологии обучения вокалу китайских студентов в российском педагогическом ВУЗе обусловлена следующими факторами:

1) в наследии общепризнанных в мире вокальных школ разработано большое количество принципов и рекомендаций, носящих принципиальный характер, однако они нуждаются в обобщении, систематизации и

классификации для выбора педагогом того или иного принципа или комплекса принципов в соответствии с индивидуальными особенностями и способностями студента;

2) студенты-вокалисты из Китая являются особой группой контингента обучающихся в силу различий в национальном менталитете и системе художественно-эстетических ценностей;

3) разработка принципов обучения вокалу китайских студентов в российском педагогическом ВУЗе в опоре на мировой опыт обучения вокальному искусству и национальные традиции вокальной школы и культуры Китая, способствует формированию культурной идентичности студентов и разработке системы принципов национальной вокальной школы.

ГЛАВА 2. ОПЫТНО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ РАБОТА ПО АПРОБАЦИИ ТЕХНОЛОГИИ ОБУЧЕНИЯ КИТАЙСКИХ СТУДЕНТОВ-ВОКАЛИСТОВ В РОССИЙСКОМ ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ВУЗЕ

2.1. Разработка технологии вокального обучения китайских студентов-вокалистов в российском педагогическом вузе

Технология вокального обучения китайских студентов-вокалистов в российском вузе предполагает последовательное сочетание теоретических положений и практических подходов, методов и приемов российской, западноевропейской и китайской вокальных школ, их авторскую интерпретацию и структуризацию в технологию обучения вокалу.

Содержание данного параграфа излагается в следующей последовательности:

- 1) краткая характеристика вокального обучения студентов из КНР в Федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена» (ФГБОУ ВО РГПУ им. А.И. Герцена) (далее по тексту — РГПУ им. А.И. Герцена, РГПУ, университет);
- 2) формулировка целей, задач и сути основных позиций технологии;
- 3) описание учебного и музыкально-художественного материала опытно-экспериментальной работы со студентами-вокалистами;

- 4) соотнесение разработанной в настоящем исследовании технологии вокального образования студентов из КНР в РГПУ им. А.И. Герцена с методическими позициями опытно-экспериментальной работы.

Вокальное обучение студентов из КНР в Российском государственном педагогическом университете им. А.И. Герцена осуществляется на основе традиций и художественно-эстетических ценностей русской и европейской школ пения. Обучение осуществляется на занятиях в соответствии с учебным планом — «Сольное пение», «Методика обучения вокалу», «История вокального искусства и методология» и др.

Индивидуально-личностный подход к обучению позволяет реализовывать широкий спектр проверенных временем и современных вокальных технологий, методик, способов и приемов, исходя из музыкальности и вокальных возможностей, уровня художественной культуры и психофизиологических особенностей обучающихся. В зависимости от поставленных целей и задач и степенью обучаемости студентов, образование полностью или частично строится на научно-теоретических выводах и практических рекомендациях, изложенных в трудах Л. Б. Дмитриева [48], В. П. Морозова, Н. А. Гарбузова, Е.И. Алмазова, Д. Л. Аспелунда [5], В. А. Багадунова, Н. Д. Копылова, А. Г. Менабени, И. И. Левидова, Т. Д. Смелковой, Г. П. Стуловой, Ю. В. Савельевой, В. И. Юшманова [170], Р. Юссона и др.

Приобщение к традициям русской национальной школы пения и достижений мировой вокальной практики осуществляется не только на занятиях по специальным дисциплинам, но в самом широком контексте — при изучении анатомии и физиологии человеческого организма, особенностей менталитета и психического склада, типичных черт характера и национального темперамента русского народа, выдающимися достижениями мировой культуры. Для этого студенты из КНР знакомятся с разными направлениями и жанрами поэзии, литературы, драмы, изобразительного и декоративно-прикладного искусства, народных промыслов и др.

Далее в логике данного параграфа изложена и обоснована суть и последовательность основных позиций технологии, в основе которой — развивающее обучения. Кроме того, мы в процессе структурирования и апробации технологии вокального обучения китайских студентов опирались на системный подход, который позволил обеспечить целостность музыкально-образовательного процесса подготовки музыканта-вокалиста, создать возможность обнаружения иерархических связей и отношений между элементами целого, определения педагогических условий и проектирования модели обучения вокалу.

Технология развивающего обучения в аспекте обучения вокалу студентов имеет функцию научить их самостоятельно применять формы и методы обучения, самостоятельно осуществлять выполнение главных требований к овладению знаниями: полноту, глубину, осознанность, систематичность и системность, гибкость, оперативность, прочность.

Технология развивающего обучения структурно состоит из мотивационно-ориентированной части (актуализация знаний; мотивация; постановка учебной задачи; планирование решения учебной задачи), операционно-исполнительной части (моделирование правила; преобразование модели; отработка правила), рефлексивно-оценочной части (контроль (самоконтроль); оценка (самооценка)). Общая тенденция в последовательности изложения методических позиций опытно-экспериментальной работы такова: овладение знаниями, осознание и самоконтроль слуховых впечатлений и мышечных ощущений в процессе вокальной фонации — их моделирование во внутреннем плане для художественного воплощения одухотворенной идеи вокального произведения в исполнительской деятельности — осознание процесса современной интеграции мировых традиций вокального искусства на примере самобытного камерного вокального жанра китайского народа — художественная песня (в том числе, с привлечением студентов к самостоятельной художественно-творческой импровизационной деятельности) — способность к анализу, сравнению, сопоставлению,

типологизации, классификации и обобщению разных вокальных манер и технологий для воплощения художественного образа.

Методическими позициями опытно-экспериментальной технологии развивающего обучения вокалу китайских студентов являются:

- 1) формирование, запоминание и координация слуховых представлений и мышечных ощущений профессионально грамотного вокального звука;
- 2) моделирование во внутреннем плане сформированных слуховых представлений и мышечных ощущений, а также способов их координации для художественного воплощения одухотворенной идеи вокального произведения;
- 3) осознание современного процесса интеграции мировых традиций вокального искусства на примере самобытного камерного вокального жанра китайского народа — художественная песня;
- 4) применение исследовательских методов анализа, сравнений, сопоставлений, типологизации, классификации и обобщения разных вокальных манер и технологий для воплощения художественного образа.

Первая методическая позиция — формирование, запоминание и координация слуховых представлений и мышечных ощущений профессионально грамотного вокального звука — сформулирована на основе положений отечественных вокальных методик и технологий обучения (Л. Б. Дмитриев, Т. Д. Смелкова, В. П. Морозов, Р. Юссон). Она представляет собой комплекс этапов, соблюдение очередности и достижение результатов на каждом из которых влияет на качество обучения:

- приобретение обучающимися знаний о строении и работе голосового аппарата во время пения;
- формирование слуховых представлений о правильном вокальном звуке и способах его воспроизведения, запоминание мышечных ощущений;
- координация между слуховыми представлениями и мышечными ощущениями, хранящимися в памяти и имеющимися в вокальном опыте обучающегося.

Цель этой позиции — сформировать у студентов умения, навыки и опыт запоминания, согласования и координации знаний, слуховых представлений и мышечных ощущений в процессе наблюдения за работой педагога, исполнительской деятельностью других певцов и собственной вокальной деятельностью.

Задачи методической позиции:

- 1) изучение на наглядных примерах (учебных текстах, схемах, рисунках, вокальных показах педагога) строения голосового аппарата и функций каждого его элемента;
- 2) объяснение значения слуховых представлений и мышечных ощущений в процессе правильной постановки голоса;
- 3) привитие потребности в самоанализе слуховых представлений и мышечных ощущений.

Важное значение этой позиции заключается в том, что слуховое представление основывается не только на слуховых впечатлениях, но и на знаниях о функции каждого органа и слаженной работе всех органов голосового аппарата, а также их роли в процессе пения — работе гортани, атаке звука, дыхании, вибрации, резонаторах, регистрах, артикуляции, дикции. Раскрывая основы обучения вокальному искусству, Т. Д. Смелкова отмечает: «Во время занятий вокальный педагог и ученик анализируют технологию пения, мышечно представляя себе работу голосового аппарата, находят необходимые мышечные приемы для исправления имеющихся голосовых недостатков. Ученик может воспринять особенности вокальной технологии другого певца только тогда, когда он почувствует ее посредством мышц своего голосового аппарата. ... Каждый певец не только слышит внутренним слухом звучание, которое собирается воспроизвести, но и ощущает его» [129, с. 23].

Для реализации этой позиции экспериментальной методики используются материалы наблюдений Ж. Морана — солиста Grand-Opera (Париж, Франция) в конце двадцатых годов XX века. Целью его наблюдений был поиск точки вибрации при правильном звукообразовании. Свои

теоретические обобщения по этому поводу он сформулировал, наблюдая и анализируя собственные вокальные ощущения и наблюдения своих коллег. Он вывел закономерность: «при правильном звукообразовании, в пении с полной мощностью, на любой гласной и любой высоте максимум интенсивности внутренних ощущений располагается в определенной и неизменной точке передней части неба, позади верхних зубов» [169, с.195]. Этот метод поддержан русскими, советскими и российскими педагогами-вокалистами. В частности, Р. Юссон объясняет этот метод с физиологической точки зрения. Он отмечает, что даже при изменении небных ощущений у певцов при вокализации разных гласных и на разной высоте, точка максимальной вибрации остается неизменной — в «точке Морана».

Советские и российские ученые (Л. Б. Дмитриев, Р. Юссон и другие) установили необходимо существующую связь между этой «точкой вибрации» (по Морану) и явлением импеданса. Импеданс в вокале — это оптимальное соотношение подсвязочного и надсвязочного давления воздушного столба на голосовые связки во время пения. Л. Б. Дмитриев приводит подробную характеристику этого феномена и его роль в формировании вокального голоса: «Создание импеданса — противодействия в надставной трубке певца — установление взаимосвязанной системы колебаний резонаторов и голосовых связок, является важнейшим акустически механизмом в работе голосового аппарата. Когда установлен этот механизм, певец получает возможность при сравнительно малых затратах энергии голосовых связок получать чрезвычайно большой акустический эффект. Постановку голоса, собственно, и «следует рассматривать как нахождение этой верной взаимосвязи между резонирующей надставной трубкой и фонирующей голосовой щелью. В процессе занятий у ученика часто можно наблюдать, что наступает время, когда его пение становится более легким, а голос начинает звучать полно, красиво, мощно — это и есть момент установления наилучшего соответствия между резонаторной системой надставной трубки и источником звука — голосовой щелью. Подгонка, подбор наиболее выгодного импеданса для

данного источника звука — для гортани ученика — составляет один из самых важных моментов процесса постановки голоса.

Устройство гортани-вибратора может быть таково, что для него лучше подходит большой импеданс. В данном случае пригодны не приемы, которые ведут к увеличению импеданса: пускание гортани, мало открытый рот. Для другой гортани более удобен меньший импеданс — широко открытый рот и спокойная или даже приподнятая гортань» [48, с. 195-196].

Эта точка вибрации с наибольшей интенсивностью наблюдается у певцов с сильным импедансом. А у певцов с ослабленным импедансом ощущения, испытываемые в «точке Морана», теряют свою интенсивность и приглушаются по мере передвижения небных ощущений назад. Сильный импеданс Р. Юссон характеризует следующими положениями органов голосового аппарата: гортань — не напряжена и не завышена, связки смыкаются на большой глубине и без излишнего напряжения, амплитуда колебания в норме; дыхание — вдох глубокий, активная деятельность брюшного пресса; положение глоточной части — гортанно опущена ниже, чем в состоянии покоя, глоточная полость расширена за счет смещения вперед гортани и языка; положение небной занавески — приподнята, слегка отходит от задней стенки глотки на открытых гласных и прижимается после прикрытия звуков, назализация не заметна; форма рта — нижняя челюсть опущена и немного выдвинута вперед, рот открыт по вертикали, губы отходят от зубов и часто выдвинуты вперед, ротовая полость увеличена во всех направлениях благодаря опущению массы языка; все мышцы расслаблены (щек, жевательные, шиловидного отростка, поднимающие гортань) [169, с. 164].

Реализация этой позиции по методике Ж. Морана происходит поэтапно. На первом этапе со студентами ведется «поиск локализации этой точки с максимальной чувствительностью при помощи очень легкой назализации на *Ne* или *Nein* с динамикой *forte* или *mezzo-forte* и на звуках между *g* первой октавы — с второй октавы (для женщин) и *g* малой октавы — с первой октавы (для мужчин). Данные высоты выбраны правильно, так как на них характерная

для этой гласной гармоника легко получает хороший ротовой резонанс» [169, с. 196]. После нахождения этой точки и закрепления в памяти правильных слуховых и мышечных ощущений, студенты исполняют восходящие и нисходящие гаммы на этой же гласной, и обязательно и с сохранением найденных небных ощущений. Потом эти небные ощущения переносятся на исполнение вокального репертуара с мелодическими скачками, разными тесситурными условиями и разными гласными. Педагогом и студентом постоянно осуществляется сверка звуковых и мышечных ощущений с «точкой Морана». Потом в исполнении добавляется разная динамика, а не только *forte* или *mezzo-forte*.

На втором этапе к гласным добавляются согласные. Согласные в пении на короткий период нарушают найденную точку локализации. Поэтому задача педагога и студента состоит в том, чтобы как можно скорее возвратиться к точке локализации в гласном звуке после присоединенной к ней согласной.

Третий этап заключается в закреплении полученных слуховых впечатлений и мышечных ощущений при исполнении полноценного текста, а не только пи вокализации. Усложнение задачи на этом этапе связано с заданиями по изменению тембровой окраски голоса, исходя из художественно-исполнительской интерпретации произведения [169, с. 196-197].

Достижение координации знаний, слуховых представлений и памяти мышечных ощущений осуществляется путем отлаживания работы системы анализаторов, «разнообразных контролирующих систем обратных связей» (термин Л. Б. Дмитриева и Т. Д. Смелковой) [48, с. 247; 129, с. 23-24], «создания внутреннего “регулирующего образа”, представления о звуке, который надо спеть» (термин Л. Б. Дмитриева) [48, с. 247], выработкой «“певческих стереотипов”, при осуществлении которых в голосе образуются качества хорошо поставленного голоса», «вокальных автоматизмов» и «певческих двигательных динамических стереотипов» (термины Л. Б. Дмитриева) [48, с. 244-245].

Актуальность методической позиции экспериментальной технологии заключается в том, что студентам необходимо не только сформировать эталонные представления об исполняемом звуке, «регулируемые образы», «певческие стереотипы», но и выработать «вокальные автоматизмы» и «певческие двигательные динамические стереотипы». Сложность такой работы со студентами из КНР на порядок выше, так как, прежде всего, надо дополнить уже сложившиеся в их слуховом опыте восприятия и в практическом исполнительском опыте национальные певческие стереотипы — новыми певческими стереотипами русской и европейской вокальной культуры. Эстетика вокальной культуры и стиля пения китайского народа формировалась на протяжении тысячелетий. Она коренным образом отличается от русской и западноевропейской вокальной традиции. А национальные стереотипы усваиваются на генетическом уровне, они передаются из поколения в поколение, неосознанно впитываются с детского возраста.

За предшествующие тысячелетия в вокальной культуре Китая сформировались прочные традиции национального этнического пения. Китайские исследователи отмечают отсутствие «зевка» и высокое положение гортани в процессе вокальной фонации: «Глотка резонирует с сильным ощущением бокового пространства, ... глотка узкая, короткая и маленькая, а звук яркий и направлен вперед. < ... > Правильное “раскрывание горла” — задача, которую нам необходимо решить в процессе обучения вокальной музыке. Цель “раскрывания горла” состоит в том, чтобы заставить звук резонировать плавно, украсить тембр и обеспечить физиологические и физические условия для резонанса звука. Нужно правильно открыть горло, раскрепостить горло, не дать голосу стать скованным, по сути, требуется добавить смешанный резонанс, ... чтобы усилить художественную выразительность голоса» [197, с. 25–37].

Еще одним примером в этом ряду диаметрально противоположных традиций в вокальной культуре традиций русской и западноевропейской, с

одной стороны, и китайской, с другой стороны, является вопрос формирования певческого дыхания. В профессиональном академической пении по русской и западноевропейской традиции применяется нижнереберно-диафрагмальное дыхание. А китайская постановка оперного певческого дыхания основывается на правиле «погружения ци в даньтянь». Ци — это дыхание, которое формируется (погружается) в область человеческого организма, который называется нижний даньтянь и расположен примерно на ширину трех-четырех пальцев ниже пупка, то есть в нижней части живота. Таким образом, преобладающий в китайской вокальной традиции тип дыхания с опорой на мышцы и внутренние органы нижней части живота, в современной классификации известный как брюшной, формирует звук без крепкой опоры и не длительной протяженности. Китайские исследователи подчеркивают разницу в традициях вокального дыхания. Так, Ю Пейяо отмечает: «Поскольку дыхание производится расширением и сокращением легочных мышц, оно осуществляется только в легких, а срез легких на три дюйма ниже пупка отсутствует, поэтому дыхание не может проникнуть внутрь ... < ... > и издаваемый звук получается тонкий и яркий» [201].

Эта позиция технологии направлена на формирование нового эталонного представления об исполняемом звуке, нового «регулируемого образа», которые не должны «стирать» из памяти обучающихся певческие эталоны национальной традиции, и приводить к забвению или обесцениванию традиций национальной китайской школы пения. Одно должно дополнять и обогащать другое, сравниваться и сопоставляться друг с другом, анализироваться по принципу сходства и различия. Работа вокального педагога в рамках этой методической позиции требует большого терпения, знания традиций вокальной культуры Китая, чтобы помочь студентам понять, осознать и суметь продемонстрировать в вокальном исполнении отличия между этими двумя «эталонными представлениями» о вокальном звуке.

Таким образом, взятые за основу технологии русских, советских, российских и западноевропейских педагогов дополняются новой задачей: происходит не просто замещение неверно сформированного вокального стереотипа у студентов, а формируется новый певческий стереотип с сохранением китайского национального певческого стереотипа. Эта дополнительная задача педагога заключается в сохранении для китайских студентов высших ценностей китайской вокальной традиции, и опора на ее достижения для осознания принципиальной разницы в технологиях, методиках и как результат — в качестве звука.

При реализации этой технологии внимание студентов обращается на деятельность всего комплекса анализаторов — физиологических, психологических, слуховых, зрительных, мышечных, вестибулярных, двигательно-моторных, тактильных, ментальных. Обучающийся в процессе занятий фиксирует сигналы анализаторов, которые формируют у него систему представлений и ощущений о следующем: правильном или неправильном положении гортани и корпуса, осанке во время пения (физиологический анализатор); степени психологического комфорта и удовлетворенности результатами обучения в классе вокала (психологический анализатор); остроты и точности восприятия звуковой информации (слуховой анализатор); остроты и точности восприятия и запоминания зрительной информации (зрительный анализатор); согласованности работы мышц голосового аппарата, способности к их координации в процессе пения (мышечный анализатор); контроле за процессом вокальной фонации при изменениях положений головы и тела, движениях и передвижениях в пространстве — учебного кабинета, концертной эстрады (вестибулярный анализатор); согласованности художественно-сценических жестов и движений (двигательно-моторный анализатор); сверке внутренних ощущений при давлении столба воздуха на диафрагму, ощущениями вибрато на слизистых оболочках в ротовой полости (тактильный анализатор); когнитивном, эмоционально-чувственном, культурно-ценностном и лично-значимом смысле процесса обучения

(ментальный анализатор); Память на работу всего комплекса анализаторов, в итоге, формирует образ правильного качества вокального звука и способности к координации всех мышц голосового и опорно-двигательного аппарата певца для его достижения.

У каждого обучающегося формируется индивидуальный, присущий только ему, комплекс анализаторов, на основе которого правильное пение закрепляется в знаниях, ощущениях, памяти и способности воспринимать и координировать исходящие от анализаторов сигналы для управления певческим процессом. Педагог должен учитывать, что чувствительность разных анализаторов у разных студентов разная.

Вторая позиция экспериментальной технологии — это моделирование во внутреннем плане сформированных слуховых представлений и мышечных ощущений, а также способов их координации для художественного воплощения одухотворенной идеи вокального произведения. Эта методическая позиция опирается на память комплекса анализаторов и сформированные «певческие двигательные динамические стереотипы», «вокальные автоматизмы» (термины Л. Б. Дмитриева) [48, с. 244–245].

Эта позиция является следующим этапом в формировании вокальных навыков обучающихся. Она подразумевает наличие у обучающихся знаний и представлений, как в теоретическом, так и в практическом планах, основных функций каждого из элементов голосового аппарата; всех особенностей и этапов процесса вокализации. Но самое главное — студент должен уметь моделировать эти знания, представления и ощущения. То есть, это способность, умение и навык моделирования того идеального звучания, к которому стремится исполнитель. При этом в приоритете стоит не задача овладения вокальной техникой, а ее подчинение художественно-исполнительским задачам, наполнению всех ее элементов музыкальностью и выразительностью в передаче чувствований и эмоций.

Цель второй методической позиции — научить студента пользоваться своим уникальным профессиональным «инструментом» — вокальным

аппаратом — не только в процессе пения, но и во внутреннем плане, мысленно, то есть без воспроизведения голосом звуков во внешнем плане.

Задачи позиции:

- развитие способности к интериоризации (то есть перевода из внешнего во внутренний план) своих слуховых впечатлений и мышечных ощущений в голосовой аппарате;
- осознание студентами значения моделирования всего комплекса анализаторов в процессе подготовки к исполнению произведения;
- развитие способности к сравнению и сопоставлению созданной исполнительской модели и реального звучания, формулировке выводов.

Актуализируя во внутреннем плане приобретенные знания и моделируя запечатленные в памяти слуховые представления и скоординированные с ними мышечные ощущения, студент создает свой идеал звукового образа, к которому стремится. Далее, при воплощении этого идеала, он обсуждает свою модель-идеал с педагогом, сравнивает его с примерами из вокальной практики.

Почти об этом же писал еще в середине XX века ученый и вокальный педагог Л. Б. Дмитриев, характеризуя отбор исполнительских приемов и его связи с развитием музыкального мышления: «Произведение, которое надлежит исполнять, рождает у исполнителя внутреннее представление о том, какими исполнительскими средствами надо воспользоваться для его звуковой реализации. Отбор исполнительских приемов идет путем развития нужных связей в голосовом аппарате и уточнения движений. ... Создавая желаемое звучание и сравнивая получившийся звуковой результат, певец ищет соответствия между задуманным и получившемся звучанием, все время, от попытки к попытке, уточняя получившийся результат» [48, с. 237].

Однако моделирование во внутреннем плане сформированных и запечатленных в памяти теоретических знаний, слуховых представлений и мышечных ощущений отличается от описанного Л. Б. Дмитриевым выбора исполнительских средств точно так же, как целое отличается от его части. То есть выбор разных исполнительских элементов (методов, приемов, способов и

т. д.) входит составной частью в процесс моделирования. Моделирование как методическая позиция экспериментальной технологии трактуется как воспроизведение целостной совокупности всех существенных взаимосвязей между органами и способами звукоизвлечения, техникой и выразительностью исполнения как аналога реального исполнительского процесса.

Моделирование в контексте этой методической позиции рассматривается как сложный внутриличностный процесс, в котором студент: анализирует исходный вокальный материал; мысленно согласовывает и координирует знания, слуховые представления и мышечные ощущения, то есть создает образ идеального исполнения; реализует этот образ в реальном звучании; соотносит реальное исполнение с созданным идеальным образом; проводит самоанализ и вносит необходимые коррективы для последующих исполнений. То есть, в кратком изложении, моделирование — это актуализация знаний, слуховых представлений и мышечных ощущений; мысленное создание идеального исполнительского образа; его реальное исполнение; сверка исполнения и смоделированного идеального образа; уточнение и доработка исполнения.

Экспериментальная технология моделирования применяется в вокальном процессе во всей его целостности и в отдельных частях. При обучении студентов из КНР это особенно важно, так как работа каждого из вокальных органов, а также каждый из элементов сложного механизма вокализации является для них объектом особой сложности из-за разницы традициями китайской национальной вокальной школы и общепринятыми позициями мировой вокальной практики. Например, моделируется феномен импеданса. Это очень важный момент в вокальной методике, так он участвует во всей взаимосвязанной системе звукообразования с участием ее важнейших элементов — резонаторов, гортани и дыхания.

Феномен импеданса не изучается в традициях национальной китайской вокальной педагогики. Поэтому для понимания его действия студент из КНР осваивает профессиональный терминологический словарь вокалиста,

например, такие понятия, как: обратное акустическое сопротивление, гортань, ротоглоточный канал, голосовые складки, надскладочное давление, подскладочное давление, надскладочная полость, диафрагмальное дыхание, резонанс, резонаторные полости, «прикрытый звук», пение «на закрытый рот», небная занавеска, мягкое небо, черепалонадгортанная складка, звуковая волна, процесс фонации, носовые пазухи, ротовая полость, высокая певческая форманта.

Моделирование и освоение импеданса в экспериментальной методике происходит в опоре на теоретические и методические указания, указанные нами в настоящей работе выше автором Л. Б. Дмитриевым.

Моделирование феномена импеданса, равно как и других вокальных «секретов», показывает, насколько в вокальном процессе все взаимосвязано. И поэтому при моделировании также, как и в процессе обучения, «срабатывает» «концентрический» способ — осваивая какой-либо один из секретов вокальной техники, студент «попутно» получает сведения из самого широкого круга. Например, при моделировании импеданса студентом подробно изучается надсвязочное и подсвязочное давление в ротоглоточном канале, диафрагмальный тип дыхания и высокая певческая форманта. А эти аспекты — наиважнейшие в вокальном обучении. В дальнейшем, при изучении и овладении механизмом высокой певческой форманты, студент вновь встретится с этими понятиями, и поэтому теоретические сведения, знания и практические вокальные навыки студента постепенно расширяются. То есть область теоретических знаний и практического опыта по мере необходимости обогащается и углубляется концентрическим способом.

Следует отметить, что концентрический способ развития вокальных способностей путем технологии моделирования сформированных и запечатленных в памяти знаний, слуховых представлений и мышечных ощущений является модификацией изобретенного М. И. Глинкой «концентрического» метода обучения начинающих певцов. Этот метод

применялся им для постепенно расширения вокального диапазона, начиная от его середины, с постепенным освоением более высоких и более низких тонов.

При моделировании феномена импеданса студенты: изучают строение голосового аппарата (по текстам, рисункам, схемам и макетам); анализируют функции резонаторов, гортани и дыхания в вокале; знакомятся с выводами результаты акустических и физиологических исследований ученых о феномене импеданса (Л. Б. Дмитриев, В. П. Морозов, Р. Юссон); воспринимают наглядно-слуховые примеры звукообразования с демонстрацией этого феномена; конспектируют проанализированные и изложенные Р. Юссоном в книге «Певческий голос» [169] разные методы обучения и их классификацию на основе применения этого феномена; выполняют специально разработанные задания, имитирующие на простейших и доступных любому человеку приемах действие феномена импеданса (например, надувание резинового шарика); осуществляют собственные вокальные пробы с проведением консультаций с педагогом; выполняют самоанализ и запоминание мышечных ощущений; ищут примеры вокальных произведений для наиболее выгодной демонстрации способов овладения этим технологическим приемом в собственном исполнении.

Путем моделирования осваиваются также и другие элементы грамотной вокализации — резонаторные области, механизмы изменения тембровой окраски, высокая певческая форманта, форманты гласных звуков, вибрато, виды атаки звука, исполнительские штрихи, диафрагмальное дыхание и др.

Эта позиция технологии имеет целый ряд преимуществ. Во-первых, активизируется когнитивная сфера — студент извлекает из своего теоретического «багажа» необходимую информацию и знания для решения поставленной задачи, а не приступает к ее решению путем метода «проб и ошибок». Во-вторых, это экономит время и интенсифицирует процесс обучения. В-третьих, формирует у студента ответственность за выбор из нескольких вариантов. Например, продумать для исполнения конкретного музыкального произведения: вид вокальной атаки звука и характер

звуковедения; мысленно представить работу резонаторов; выполнить фразировку и, в зависимости от нее, наметить необходимый объем дыхания; распределить, в зависимости от выполненного анализа музыкальной формы, силу звука и нюансировку; отметить наиболее трудные места и способы для «выравнивания» регистров; отметить трудные в тесситуре участка мелодии; разработать «тембровую партитуру» произведения, исходя из содержания поэтического текста и его смысловых оттенков; проанализировать артикуляционные и дикционные сложности и продумать приемы их преодоления и др.

В третьей методической позиции — осознание современного процесса интеграции мировых традиций вокального искусства на примере самобытного камерного вокального жанра китайского народа — художественная песня — объединены две традиции — европейская и китайская. От европейской традиции — методика постановка голоса. Об этом указано в первых двух методических позициях экспериментальной методики. А от китайской — исторический жанр вокальной музыки, который называется художественные песни. Суть этой позиции заключается в исполнении жанра художественная песня в европейской вокальной технике. В связи с этим наибольшего пояснения в этой позиции заслуживает жанр художественная песня, и то, как он используется в этой методической позиции.

Цель этой позиции — апробация способа интеграции европейской и китайской традиций вокального образования освоение европейской вокальной традиции на примере самобытного камерного вокального жанра китайского народа — художественной песни.

Задачи позиции:

- 1) реализация образовательного потенциала жанра китайской камерной вокальной музыки художественная песня при обучении вокалу китайских студентов в российском вузе;
- 2) включение в учебный и концертный вокальный репертуар студентов произведений китайских композиторов в жанре художественная песня;

3) развитие творческих способностей студентов-вокалистов при создании ими музыкально-поэтических импровизаций в национальном и самобытном жанре художественная песня.

Жанр художественной песни занимает заслуженно значимое положение в китайской самобытной национальной вокальной и музыкальной культуре. Интерес к этому жанру в современной науке связан, прежде всего, с желанием и стремлением сохранить самобытные традиции китайского народа и придать им новый импульс к развитию за счет интеграции с достижениями европейской музыки. Обращение к жанру художественной песни в экспериментальной методике обусловлено рядом причин. Во-первых, этот в этом жанре объединены несколько видов художественной деятельности — вокал, инструментальное сопровождение, мелодекламация, поэзия. Начавшееся в XX веке проникновение европейской музыки вызвало большой интерес в Китае. В силу исконных культурных традиций, особый интерес представляли синтетические музыкальные жанры, в частности, камерно вокально-инструментальные.

Художественные песни как музыкальный жанр в Китае вобрал в себя «все жанровое многообразие западноевропейской музыки» [22, с. 71]. Этот жанр был предложен «выдающимся деятелем китайской музыкальной культуры Сяо Юмэем (1884-1940)» [Там же]. Вместе с тем, в соответствии с российской классификацией художественные песни соотносятся с такими вокальными жанрами, как «песня, романс, монолог, баллада и т.д.» [Там же]. Для их создания китайские композиторы «обращались в своем творчестве к классической китайской поэзии, используя исторические и мифологические сюжеты, образы национального фольклора. ... европейский мелодико-гармонический ресурс (мажор-минор, хроматизмы, полифонические приемы письма) сочетали с традиционной пентатоникой и непривычными для европейского слуха кварто-квинтовыми созвучиями, образующимися от настройки струнных народных инструментов» [Там же, с. 70].

В экспериментальной технологии жанр художественной песни используется как основа для внесения национального самобытного духа в европейскую вокальную технологию. Обращение к этому жанру осуществляется в экспериментальной технологии по-разному — с учетом поставленных целей и задач на каждом из этапов вокального обучения и индивидуального подхода к студентам. Во-первых, оригинальные варианты художественных песен разучивались студентами самостоятельно. Этих песен создано в Китае с середины XX века достаточное количество, и некоторые из них считаются вершинами вокальной культуры, например: композитор Цин Чжу — песни «Я живу у истоков реки Янцзы» и «Великая река течет на Восток»; композитор Тянь Сяолин — песня «Муж ушел»; композитор Лю Сюйянь — песня «Стихи о бобах», композитор Ин Шин — песня «Наши слова» и др.

В случае необходимости, студентам для этого вида самостоятельной работы, были предоставлены: тексты художественных песен и аудиофайлы с записью фортепианного аккомпанеента к этой песне. Для самостоятельной работы над художественными песнями студентам был предложен примерный план для написания эссе в этом самобытном жанре вокальной музыки китайского народа (см. Приложение 14).

Среди современных художественных песен (сейчас в Китае их называют «новые художественные песни») — «Окунитесь в вечную любовь» (исполняет Ву Биксия) и «Песня вне цитадели» (исполняет Ван Циншуан). Примечательно то, что Ву Биксия — это одна из самых популярных китайских певиц, в совершенстве овладевшая европейской манерой пения благодаря обучению в Джульярдской школе — высшем учебном заведении в области искусства и музыки (Нью-Йорк, США). Этой манерой пения она успешно пользуется и при исполнении произведений на китайском языке. Все это свидетельствует в пользу реалистичности и полезности применения художественных песен в экспериментальной методике.

Во-вторых, художественная песня создается самим студентом. Это импровизация студента, созданная на основе поэтических строк из произведений современных китайских поэтов или древних китайских памятников китайской литературы, таких как, например, «Книга песен» (诗经). Исполнение созданной студентом художественной песни может быть на двух языках — русском и китайском. В первом случае — это русскоязычные переводы шедевров китайской культуры, например, «Книги песен» (诗经) (переводы Д. И. Фонвизина, М. И. Веревкина, Н. Я. Бичурина, А. И. Кобзева, А. А. Штукина и др.) [60, с. 266]. Во втором случае — это создание художественной песни на текст китайских оригиналов. Но в любом случае, в исполненной художественной песни на русском или на китайском языке формируется западноевропейская (русская) культура пения.

В-третьих, тексты из произведений исторических шедевров китайской культуры или современных китайских поэтов исполняются на популярные мелодии известных во всем мире композиторов — мелодии из опер, балетов, симфоний, концертов, произведений камерной вокально-инструментальной музыки; вокализов как учебного материала в классе вокала или как самостоятельного жанра вокальной музыки; современных песен и т.д. Этот прием не является новым для китайской системы музыкального образования.

Наложение текстов на популярные иностранные мелодии не было принципиально новым явлением [160, с. 203]. В статье о массовых песнях Вонг приводит примеры гимнов для массового исполнения Хун Сюцуня (1814-1868), созданных в годы восстания тайпинов (1851–1864) на основе соединения западных мелодий с китайскими текстами [184]. Прием подобной подтекстовки мелодий использовался затем в школьных песнях и армейских гимнах [180]. Чао Ю на симпозиуме по китайской культуре вспоминал о том, как его дети учили в школе “импортные мелодии с китайскими словами” [177, с. 94]. Несколько образцов школьных песен с зарубежными мелодиями и китайскими текстами приводит Ванг Ю [183, с. 4-7].

Таким образом, эта методическая позиция является продолжением и развитием практики музыкального образования из далекого прошлого в современном Китае. Известно, что уже с XX века художественные песни очень активно внедряются в практику музыкального образования в Китае. Они включаются в издаваемые сборники произведений композиторов с их комментариями и замечаниями по поводу исполнения. Лучшие примеры входят в состав учебных материалов по вокалу в высших учебных музыкальных заведениях. Организуются музыкальные мероприятия и фестивали среди высших музыкальных учебных заведений на авторство лучшей художественной песни и ее исполнение. А в начале XXI века даже организован «Всекитайский комитет по распространению художественной песни».

В последние годы в Китае вышли научные труды, такие как «Общий обзор художественной песни» под редакцией профессора Ван Даяна [185], «О китайских художественных песнях» под редакцией профессора Ли Шуминга, «Поющий путеводитель по китайским художественным песням» под редакцией профессора Цзи Могана, «Коллекция прекрасных песен китайского искусства» под редакцией профессора Чу Шенгога [20, с. 175-176]. Все это свидетельствует о том, что этот самобытный жанр камерной вокальной музыки жизнеспособен, почитаем в народе, и имеет большое значение в деле сохранения традиций культуры китайского народа. Такое внимание современных китайских ученых и педагогов-вокалистов в высших учебных заведениях к художественной песне подтверждает правомочность опоры на этот синтетический жанр в качестве позиции экспериментальной методике. Этот жанр является связующей нитью между самобытной китайской традицией и европейской вокальной технологией. Использование жанра художественной песни как национального музыкально-поэтического жанра помогает студентам осваивать незнакомую им методику.

Четвертая позиция технологии — применение исследовательских методов анализа, сравнений, сопоставлений, типологизации, классификации и

обобщения разных вокальных манер и технологий для воплощения художественного образа — это применение исследовательских методов анализа, сравнения, сопоставления, типологизации, классификации и обобщения разных вокальных манер и технологий для воплощения художественного образа. Для этого используется специально сформированная база данных — аудио и видеоматериалов. В этой базе — два раздела:

- 1) одни и те же вокальные произведения китайских композиторов, исполняемые китайцами и зарубежными певцами;
- 2) одни и те же вокальные произведения зарубежных композиторов, исполняемые китайскими и зарубежными певцами.

Цель позиции — формирование опыта согласования, координации и моделирования знаний, слуховых представлений и мышечных ощущений при сравнении, сопоставлении и анализе одних и тех же музыкальных произведений, исполненных певцами разных вокальных школ — европейской и китайской.

Задачи позиции:

- 1) определение критериев для проведения сопоставления и сравнительного анализа;
- 2) развитие у студентов способности опоры на собственные знания, слуховые представления и мышечные ощущения при моделировании и восприятии реального исполнения одних и тех же музыкальных произведений в исполнении певцов с разными вокальными школами — европейской и китайской;
- 3) формулирование выводов сравнительного анализа.

Для примера по первому разделу — студенты сравнивают исполнение песни «I love you China». Эта песня впервые прозвучала в 1979 году в кинофильме «Заокеанские дети» (другой перевод названия — «Дети за границей»), снятом режиссером Оу Фаном, Син Цзитянем и Ван Юньцзы. В главных ролях снялись Цинь И и Чен Чонг. В фильме рассказывается о наборе актеров в труппу Народно-освободительной Армии Китая. Музыканты

коллектива высоко оценили певческий голос молодой девушки Хуан Сихуа, и готовы были сделать ей предложение для совместных выступлений. Но поскольку Хуан Сихуа была дочерью китайского эмигранта, высший художественный совет не разрешил им этого сделать.

Наглядные примеры этой позиции следующие:

- концертное выступление китайской певицы — солистки Пекинской оперы Чжан Сюэминь, в сопровождении хореографического ансамбля и цветового мультимедиа-шоу (Пекинская песня «Я люблю тебя, Китай». Поэт Чжан [198]);
- видеоклип с исполнением песни «Я люблю тебя, Китай» китайской певицей Е Пэйин (сопрано) из фильма «Заокеанские дети» Е Пэйин [193];
- концертное выступление смешанного ансамбля певцов из девяти стран мира (два сопрано, три меццо-сопрано, два тенора и два баритона, в том числе один — китайского происхождения) [196]. Все участники этого ансамбля являются профессиональными певцами и победителями международных вокальных конкурсов.

На этих примерах исполнения китайской песни очень наглядно прослушиваются две совершенно разные вокальные техники — национальное китайское пение (пример № 1) и европейская вокальная техника (примеры №№ 2, 3). Внимание студентов при прослушивании и анализе этих исполнений обращается на все различия: в вокальной технике — положение гортани, тип дыхания, подача звука, характер звуковедения, резонаторная техника, фонация гласных, дикция и артикуляция; в исполнительской интерпретации музыкального материала — аранжировка и оркестровка, метроритм, фразировка, динамическое развитие и выход на кульминацию; в артистической манере — свобода движений рук и корпуса, выразительность мимики. Обязательно обращается внимание студентов на то, что в ансамбле зарубежных исполнителей последним вступает солист китайского происхождения. Внимательное дифференцированное и профессиональное

слуховое восприятие обязательно отметит у него качество звука, отличающееся от других участников. То есть в его исполнении прослушивается национальная и европейская школа пения.

Сравнение и сопоставление этой песни в исполнении Чжан Сюэминь и Е Пейин — самый лучший дидактический пример разных вокальных школ. Причем, в каждом случае стилю исполнения соответствует и сценическое решение видеоматериала. Чжан Сюэминь исполняет песню в традициях национального пения, и ее выступление решено в национальном стиле, на что указывают костюмы и пластические движения хореографического ансамбля, сопровождающего ее пение, а также вся образная и цветовая гамма сценографии. Е Пейин исполняет эту песню в западной манере. Ее голос льется бесконечно легко, с прекрасным резонансом, полетно и звонко, с великолепной филировкой звука. Поскольку этот клип сделан способом монтажа кадров из современного кинофильма, то и решение этого видеоматериала выполнено в более реалистической манере.

Примеров подобного рода имеется в достаточном количестве, и поэтому данная методическая позиция не вызывает трудностей для реализации.

Примерный учебный и музыкально-художественный материал для реализации технологических установок опытно-экспериментальной работы составлен на основе «Примерного репертуара для начального обучения сольному пению» из учебного пособия Т. Д. Смелковой и Ю. В. Савельевой «Основы обучения вокальному искусству» [129], а также на примерах современных художественных песен — китайского традиционного жанра вокальной музыки и произведений их китайской поэзии разных эпох:

I. Старинные арии:

- 1.1. Бонончини Дж. Ария Гризельды «Per la gloria d'adorarvi» из оперы «Гризельда».
- 1.2. Гендель Г. Ф. «Amen, alleluja».
- 1.3. Джордани Дж. «Caro mio ben».
- 1.4. Дуранте Ф. «Vergine, tutto amore».

1.5. Кавалли Ф. «Dolce amor, bendato Duo»

II. Русские романсы и песни:

- 2.1. Аренский А.С. «Спи, дитя мое, усни».
- 2.2. Балакирев М.А. «Колыбельная песня».
- 2.3. Варламов А.Е. «Звездочка».
- 2.4. Глинка М.И. «Ах, ты, ночь ли, ноченька».
- 2.5. Гурилев А.Л. «Сарафанчик».

III. Зарубежные романсы и песни:

- 3.1. Брамс И. «Колыбельная».
- 3.2. Векерлен Ж.Б. «Менуэт Экзоде».
- 3.3. Векерлен Ж.Б. «Ах, зачем я не лужайка».
- 3.4. Григ Э. «Лесная песнь».
- 3.5. Шуберт Ф. «Колыбельная песня».

IV. Народные песни в обработке:

- 4.1. Неаполитанская народная песня «Колыбельная» в обработке В. Мельо.
- 4.2. Русская народная песня «Калинушка с малинушкой» в обр. А. Михайлова.
- 4.3. Швейцарская народная песня «Кукушка» в обр. Р. Гунда.

V. Вокализы: Ф. Абта, Н. Ваккаи, А. Варламова, Г. Зейдлера, Дж. Конконе, Г. Панофки, М. Соколовского.

VI. Художественные песни:

- 6.1. Ляо Шаньго. Я живу у истоков реки Янцзы.
- 6.2. Ляо Шаньго. Великая река течет на Восток;
- 6.3. Тянь Сяолин. Муж ушел.
- 6.4. Лю Сюйянь. Стихи о бобах.
- 6.5. Ина Шаннэн. Наши слова.
- 6.6. Ли Инхай. Причалить к мосту Фэнцяо.
- 6.7. Дай Юйву. Праздник цинмин.
- 6.8. Хуан Цзы. Цветок — не цветок.

- 6.9. Хуан Цзы. Нянь Сянцзы.
- 6.10. Чен Тяньхэ. Куда отправиться весной.
- 6.11. Лю Цинн. Песня народа Юэ.
- 6.12. Луан Кай. Окунитесь в вечную любовь.
- 6.13. Луан Кай. Песня вне цитадели.

VII. Сборники китайской поэзии разных эпох:

- 7.1. В поисках звезды заветной. Москва: Художественная литература. 1988. — 342 с.
- 7.2. Ду Фу. Стихи. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1955. — 142 с.
- 7.3. Китайская классическая поэзия (эпоха Тан). Москва: Гос. издательство художественной литературы, 1956. — 230 с.
- 7.4. Шедевры китайской поэзии. Серия: Всемирная библиотека поэзии. Москва: Эксмо. 2010. — 544 с.
- 7.5. Яшмовые ступени. Из китайской поэзии эпохи Мин XIV-XVII веков. Москва: Наука, 1989. — 245 с.

Таким образом, методические позиции экспериментальной технологии развивающего обучения вокалу китайских студентов изложены в последовательности их усложнения — от формирования знаний, запоминания и координации слуховых представлений и мышечных ощущений профессионально грамотного вокального звука на примере вокальных показов педагога и традиций русской, европейской и китайской вокальной школы — до применения исследовательских методов анализа, сравнений, сопоставлений, типологизации, классификации и обобщения разных вокальных исполнительских стилей, манер и технологий на примере концертных выступлений выдающихся вокалистов мира.

В каждой методической позиции предусмотрена творческая самостоятельная деятельность студентов, например: создание художественной песни; профессиональный анализ одного и того же вокального произведения, исполненного китайским певцом и представителем

европейской вокальной школы. В экспериментальной технологии для студентов из КНР, обучающихся вокальному искусству в российском вузе, специально предусмотрена опора на национальную музыкально-художественную культуру — самобытные камерные жанры вокально-инструментальной музыки, исторические шедевры и современные произведения в области литературы и поэзии. Каждая из позиций опытно-экспериментальной работы соотнесена с разработанными и обоснованными в настоящем исследовании педагогическими принципами вокального образования студентов из КНР в РГПУ им. А. И. Герцена.

2.2. Этапы и содержание опытно-экспериментальной работы

Опытно-экспериментальная работа проведена на кафедре сольного пения Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена» (далее по тексту — РГПУ, РГПУ им. Герцена или вуз).

Степень эффективности применяемой технологии в опытно-экспериментальной работе определялась по уровню сформированности вокальных способностей студентов. Это понятие интегрирует целый комплекс знаний, умений, навыков и владений студента во всех подвидах вокальной деятельности — научно-теоретической, учебно-исследовательской, музыкально-теоретической, вокально-методической, вокально-исполнительской, артистической, художественно-пластической, рефлексивной и др.

Обучение и формирование вокалиста осуществлялось с опорой на музыкальные способности каждого студента с учетом динамики приобретения и обогащения его творческой специфики. Способности представляют собой единство знаний, умений, навыков, владений, впечатлений, переживаний, чувств, эмоций, восприятий и ощущений, которые молодой вокалист приобретает в процессе обучения в вузе, изучая теорию и воплощая ее в своей практической исполнительской деятельности.

Вокальные способности студентов формируются и обогащаются комплексно: через повышение вокальной грамотности (изучение теории и методики); в процессе развития способности передавать одухотворенность эмоционально-чувственных образов с помощью вокальной техники; при реализации самостоятельных инициатив в научно-методическом самообразовании и исполнительской деятельности; в процессе формирования способности и навыков самоанализа и планирования профессионального роста и карьеры и др.

Поэтому для конкретизации понятия вокальных способностей учитывались четыре компонента:

- 1) вокальная грамотность;
- 2) выразительная гармоничность исполнения;
- 3) художественно-творческая самостоятельность;
- 4) профессиональная аналитичность мышления.

Следует сразу отметить, что содержательное наполнение всех компонентов взаимосвязано. Поэтому характеристика каждого из них обязательно раскрывается также в контексте остальных компонентов вокальных способностей.

Особенностью опытно-экспериментальной работы по апробации технологии вокального обучения студентов КНР является обращение в национальному самобытному жанру китайской музыки — художественной песне. Обращение к этому жанру не случайно, потому что помогает решать следующие задачи:

- 1) сохранять связи с культурой своего народа;
- 2) включать их в репертуар своей будущей профессиональной деятельности как учителя музыки в школах, средних и высших профессиональных учебных заведениях, а также в концертной практике;
- 3) воспитывать китайских вокалистов как продолжателей традиций музыкальной культуры своего народа;
- 4) участвовать в многочисленных вокальных конкурсах в Китае.

Далее раскрывается содержание каждого из компонентов процесс вокального обучения. Вокальная грамотность — это:

- владение музыкальной грамотой для исполнения вокальной партии голосом и на музыкальном инструменте;
- знание специальной музыкальной терминологии, например: тон, звук, метр, ритм, лад и др.;
- знание профессиональной вокальной терминологии, например: интонация, диапазон, тесситура, резонатор, высокая певческая форманта, звуковедение, атака звука, штрих и др.;
- знание педагогической терминологии;
- знание основных правил охраны речевого и певческого голоса; требований к гигиене голоса; владение здоровьесберегающими технологиями в своей вокальной практике;
- знание классификации женских и мужских вокальных голосов и их характеристик (общий и рабочий диапазон, переходные ноты, наиболее благоприятные для звучания голоса тесситурные условия, тембровые характеристики и др.);
- наличие внутренних слуховых представлений об эталонном звучании вокальных голосов классической (академической) манеры исполнения в каждой из классификационных групп;
- знание основных вокальных жанров западноевропейской, русской (советской, российской) и китайской музыки;

- знание строения голосового аппарата и функций каждого его органа в процессе звукообразования;
- знание гласных звуков, которые наиболее благоприятны для формирования правильного звукообразования, и их применения в вокальных упражнениях;
- знание органов голосового аппарата как объектов для самонаблюдения и самокоординации в процессе вокальной фонации;
- наличие знаний и представлений для осуществления мысленного моделирования слуховых представлений и мышечных ощущений в процессе вокальной фонации;
- знание нескольких эффективных методов и приемов работы для выработки основных певческих умений и навыков, например, певческого дыхания; чистоты интонирования; вокальной артикуляции, дикции и орфоэпии; разных штрихов — *staccato*, *legato*, акценты и т.д.;
- знание способов анализа, сравнения, сопоставления, типологизации, классификации и обобщения разных форм представления информации в области вокального искусства (тексты, ноты, аудио, видео, мультимедиа и др.);
- знание традиций национальной китайской школы пения по научно-методическим трудам и интервью выдающихся китайских оперных певцов, историков и теоретиков вокального искусства и педагогов по вокалу, например, Гуань Линь, Гуань Цзинь, Цзинь Телин, Шэнь Сян, Чжан Сяо Нун, Чжоу Сяоянь;
- знание музыкально-художественных особенностей национального самобытного жанра китайской народной музыки — художественная песня: истории возникновения, способов создания и наиболее популярных исполнителей;
- в контексте компонента выразительная гармоничность исполнения:

- знание общепризнанных в мировой вокальной практике эталонных звучаний голосов;
 - знание способов координации слуховых представлений и мышечных ощущений для самоконтроля певческого процесса;
 - знание этапов, их последовательности и способов моделирования во внутреннем плане эталонных образцов вокального звучания (от качества отдельного вокального звука и до целой вокальной партии);
- в контексте компонента художественно-творческая самостоятельность:
- знание параметров для проведения сравнения схожего и различного в прочтении художественного образа одного и того же вокального произведения разными великими вокалистами мира;
- в контексте компонента профессиональная аналитичность мышления:
- знание алгоритма для составления исполнительного плана вокальной партии;
 - знание структуры перспективного (краткосрочного или долгосрочного) плана работы по развитию вокальных умений и навыков на основе самоанализа достижений и недостатков, возможностей и способностей.

Выразительная гармоничность исполнения — это:

- способность владеть выразительными элементами музыкального языка для создания художественного образа вокального произведения;
- способность к выделению в тексте вокального произведения главной идеи и ее общечеловеческой духовной ценности, например: гуманизм, добро, любовь, красота окружающего мира — природы и отношений между людьми;

- выдвижение художественной выразительности исполнения в приоритет над вокальной техникой во всех жанрах вокальной музыки, включая вокальные упражнения;
- изучение традиций культурной среды, в условиях которой создано вокальное произведение;
- нахождение вокально-технических средств и способов для воплощения художественного образа вокального произведения (например, тембровые изменения голоса, разные виды атаки звука, смена характера звуковедения, градации нюансировки, использование выразительных штриховых приемов и др.);
- дополнение интонационной эмоциональности вокального исполнения — выразительностью внешней артистической техники (сценическим движением, пластикой рук, сценической позой, мимикой и т.д.);
- сравнительный анализ единства художественного и технического аспектов при исполнении произведений в жанре художественная песня китайскими вокалистами в XX веке;
- в контексте компонента вокальная грамотность:
 - знание элементов художественной выразительности в вокальных произведениях разных стилей и жанров и способность их воплотить с помощью разных вокально-технических методов и приемов;
 - знание разных типов технических сложностей в вокально-исполнительской практике и способов работы для их преодоления, например: специальные музыкально-дидактические и речевые упражнения; принципы, формы, методы и приемы; выстроенная репертуарная политика и т.д.;
- в контексте компонента художественно-творческая самостоятельность:

- способность дополнить собственное исполнение произведений народной и авторской вокальной музыки с ярко выраженным национальным колоритом — соответствующими простейшими, но наиболее выразительными и популярными танцевальными движениями народов мира (например, имитация игры на кастаньетах при исполнении испанской песни и т.д.);
- способность к созданию «партитуры» внешней артистической техники в соответствии с характером образа исполняемого вокального произведения;
- в контексте компонента профессиональная аналитичность мышления — владение умениями и навыками исследовательской работы (анализа, сравнения, сопоставления, типологизации, классификации и обобщения) при наблюдении за вокальными показами и выступлениями педагога, других студентов и других исполнителей, а также самонаблюдения.
- Художественно-творческая самостоятельность — это:
 - понимание творчества как фундаментальной основы вокального искусства;
 - понимание творческого характера профессии вокалиста;
 - стремление и способность к творчеству во всех видах вокальной деятельности: восприятию, воспроизведению и интерпретации;
 - стремление и способность к творчеству во всех областях профессиональной деятельности вокалиста — как исполнителя, как педагога, как теоретика, как историка, как критика и т.д.;
- способность к индивидуально-творческому осмыслению художественного образа вокального произведения;
- составление репертуарного списка из пяти-шести вокальных произведений в жанре художественная песня;
- составление исполнительского плана произведения в жанре художественная песня;

- в контексте компонента вокальная грамотность — это интеграция знаний, умений и навыков, информации и сведений из разных источников для создания оригинальной авторской интерпретации художественного образа вокального произведения или открытия новых граней в уже известных трактовках;
- в контексте компонента выразительная гармоничность исполнения — это проявление самостоятельной инициативы при создании художественного образа вокального произведения;
- в контексте компонента профессиональная аналитичность мышления — это:
 - самостоятельный и творческий подход к выполнению анализа, сравнения, сопоставления, типологизации, классификации и обобщения разных форм представления информации в области вокального искусства (текстовой, нотной, аудио, видео, мультимедиа и др.). Например, творчество заключается в выборе: объема и характера материала, персоналий вокалистов-исполнителей, авторов вокальных произведений, вокального репертуара и т.д.;
 - самоанализ и рефлексия результатов своих творческих находок в разных видах вокальной деятельности.

Профессиональная аналитичность мышления — это:

- способность представить вокальное исполнение как взаимосвязанный процесс функционирования органов вокального аппарата;
- способность проанализировать функцию каждого органа вокального аппарата и его роль в процессе звукоизвлечения;
- дифференцированный подход к анализу элементов музыкального языка и их роли в создании образа вокального произведения;

- способность выбрать комплекс способов подачи звука и текста вокального произведения в соответствии с его музыкальным стилем, вокальным жанром и национальным характером;
- выполнение грамотного перевода на китайский язык поэтического текста исполняемых вокальных произведений западноевропейских или русских (советских, российских) композиторов;
- выполнение музыковедческого анализа вокального произведения;
- анализ особенностей музыкального стиля автора вокального произведения;
- способность к анализу, сравнению и сопоставлению традиций в российской, западноевропейской, с одной стороны, и китайской, с другой стороны, вокальных школах;
- способность к самоанализу и самооценке результатов своего обучения;
- в контексте компонента вокальная грамотность — это опора на профессиональные знания, умения, навыки и владения для развития музыкального мышления и вокально-исполнительской культуры;
- самоанализ собственного исполнения вокального произведения в жанре художественная песня в академической манере пения;
- в контексте компонента выразительная гармоничность исполнения — это владение умениями и навыками для преодоления разных типов и уровней технических сложностей в вокальной партии для передачи эмоционально-смыслового содержания произведения;
- в контексте компонента художественно-творческая самостоятельность — это творческая инициатива во всех видах вокальной и музыкальной деятельности для изучения и исполнения вокального произведения.

Наглядное соотнесение обозначенных компонентов вокального обучения с представленными в исследовании принципами вокального образования студентов из КНР в российском вузе (см. параграф 1.3.), с одной стороны, и методическими позициями опытно-экспериментальной работы по

реализации этих принципов (см. параграф 2.1.), с другой стороны, представлено в таблице № 1:

Таблица 1

Компоненты вокального обучения	Принципы вокального образования студентов из КНР в российском вузе	Методические позиции опытно-экспериментальной работы
Вокальная грамотность	Принцип научности	формирование, запоминание и координация слуховых представлений и мышечных ощущений профессионально грамотного вокального звука
Выразительная гармоничность исполнения	Принцип единства техничности и духовности	моделирование во внутреннем плане сформированных слуховых представлений и мышечных ощущений, а также способов их координации для художественного воплощения одухотворенной идеи вокального произведения
Художественно-творческая самостоятельность	Принцип культурной идентичности	осознание современного процесса интеграции мировых традиций вокального искусства на примере самобытного камерного вокального жанра китайского народа — художественная песня
Профессиональная аналитичность мышления	Принцип интроспекции	применение исследовательских методов анализа, сравнений, сопоставлений, типологизации, классификации и обобщения разных вокальных манер и технологий для воплощения художественного образа

В эксперименте принимали участие студенты из Китая, обучающиеся по кафедре сольного пения в разных форматах — online и offline. Разные форматы образования студентов из Китая в период проведения опытно-экспериментальной работы связаны с разными обстоятельствами: невозможностью китайских студентов приехать или длительно находиться в России в период своего обучения в российском вузе (работа, семейные обстоятельства и т.д.); ограничения на международные перемещения в период всемирного распространения коронавирусной инфекции (COVID-19) и др.

Отличительной особенностью проведения опытно-экспериментальной работы было то, что большинство студентов участвовали с ней в удаленном формате (online). Таковых в ЭГ было восемь человек (из одиннадцати), а в КГ все одиннадцать студентов обучались в удаленном формате.

Цель опытно-экспериментальной работы заключалась в проверке эффективности разработанной в исследовании технологии вокального обучения студентов из КНР в РГПУ.

Задачи опытно-экспериментальной работы:

- апробировать разработанную в исследовании технологию обучения вокалу студентов из КНР в российском вузе;
- проанализировать эффективность технологии для формирования вокальных способностей обучающихся путем сравнения полученных результатов обучения вокалу в ЭГ и КГ;
- сформулировать выводы о проделанной работе и спланировать перспективы ее продолжения.

Опытно-экспериментальная работа была спланирована и проведена в четыре этапа: подготовительный, констатирующий, формирующий, обобщающий.

I этап — подготовительный. Цель этапа – выбор и описание базы для проведения эксперимента; характеристика состава участников; составление программы опытно-экспериментальной работы. Сроки этого этапа — с сентября 2020 года по декабрь 2020 года.

Задачи этапа:

1. сбор данных о базе эксперимента: полное наименование образовательной организации; ее ведомственная принадлежность; знакомство с работой кафедры сольного пения РГПУ; изучение научно-методических трудов преподавателей кафедры;
2. составление плана эксперимента: изучение литературы о специфике проведения педагогического эксперимента в процессе обучения вокалу студентов вуза; поэтапное распределение всего объема

- экспериментальной работы с учетом запланированной временной продолжительности эксперимента;
3. выбор методов для проведения опытно-экспериментальной работы;
 4. разработка бланковой документации для проведения эксперимента:
 - анкета для сбора сведений о студентах из КНР по классу вокала, участвующих в эксперименте (см. Приложение 1);
 - сводная таблица со сведениями о студентах из КНР по классу вокала, участвующих в опытно-экспериментальной работе (см. Приложение 2);
 - индивидуальная диагностическая карта обучающегося (см. Приложение 3);
 - индивидуальный план обучающегося (см. Приложение 4);
 - тест на знание строения голосового аппарата (см. Приложение 5);
 - тест на знание теории вокального искусства (см. Приложение 6);
 - тест на правила гигиены голоса и режима работы певца (Приложение 7);
 - тест на знание педагогической терминологии (см. Приложение 8);
 - тест на знание жанров вокальной музыки (Приложение 9);
 - анкета самооценки (см. Приложение 10);
 - анкета мотивации студентов (см. Приложение 11);
 - примерный план для написания эссе на вокальное произведений в жанре художественная песня (Приложение 12);
 - дневник самонаблюдения обучающегося по классу вокала (см. Приложение 13);
 - дневник наблюдения за работой педагога с обучающимися по вокалу (см. Приложение 14);
 - анкетирование студентов об особенностях обучения вокалу в формате online (см. Приложение 15);
 5. анкетирование педагога по вокалу по вопросам специфики обучения студентов из КНР в РГПУ (см. Приложение 16);

- б. анализ научных и учебно-методических материалов педагогов кафедры сольного пения: учебно-методические пособия, методические указания, методические разработки; статьи, дидактическая наглядность др.

Опытно-экспериментальная работа проводилась с применением следующих методов:

1. качественный и количественный анализ полученных результатов — их статистический подсчет (с оформлением в виде диаграмм и таблиц) и педагогическая интерпретация;
2. индуктивный и дедуктивный способы обобщения опыта работы педагога в классе вокала со студентами из КНР;
3. сравнение, сопоставление, проведение аналогий по содержанию и результатами обучения вокалу между студентами из ЭГ и КГ;
4. наблюдение:
 - целенаправленное – за формированием каждого компонента вокального опыта студентов;
 - внешнее – для фиксации процесса и результатов обучения вокалу студентов из КНР;
 - удаленное – просмотр записей занятий по вокалу со студентами;
 - соучаствующее – для погружения в процесс обучения вокалу студентов с позиций вокального опыта самого исследователя;
 - непрерывное – на протяжении всего периода опытно-экспериментальной работы с фиксацией результатов наблюдения;
5. анкетирование студентов и преподавателя по вокалу;
6. тестирование студентов, анализ полученных результатов для определения уровня сформированности вокальных знаний обучающихся (тест на знание строения голосового аппарата, тест на знание теории вокального искусства, тест на знание основных педагогических понятий, тест на знание правил гигиены голоса и режима работы певца, текст на знание вокальных жанров);

7. метод агрегирования — для разработки и формулировки содержания компонентов вокального обучения;
8. беседа с педагогом по вокалу для получения сведений об особенностях обучения вокалу студентов из КНР по сравнению с российскими студентами; степени обучаемости студентов; трудностях в обучении вокалу студентов из КНР; оригинальных (авторских) подходах, принципах, методах или приемах в обучении вокалу студентов из КНР; достижений студентов из КНР в области вокального искусства за период обучения в вузе;
9. анализ вокально-исполнительской деятельности студентов из КНР в процессе занятий, на зачетах и экзаменах, в концертных программах;
10. статистическая обработка результатов исследования — описание, группировка, классификация и структурирование данных, полученных в ходе опытно-экспериментальной работы, оформление полученных результатов в наглядных материалах (таблицы и диаграммы);
11. интерпретация полученных данных в соответствии с целью и задачами опытно-экспериментальной работы.

В опытно-экспериментальной работе применялись следующие формы работы со студентами из КНР:

— учебные – занятия по классу вокала в соответствии с учебным расписанием; зачеты; экзамены; посещение концертов, мастер-классов и открытых занятий кафедры сольного пения; просмотр вебинаров; просмотр спектаклей и концертных выступлений по заданиям педагога по вокалу; конспектирование и анализ обязательных по программе обучения научных и учебно-методических источников; составление электронной базы источников и каталога изданий по вокальному искусству; составление мультимедиа-теки, базы видеоматериалов концертных выступлений и музыкально-сценических представлений с участием ведущих вокалистов мира;

— самостоятельная работа студентов – конспектирование и анализ дополнительных к программе обучения и самостоятельно избранных студентами научных и учебно-методических источников; самостоятельное изучение вокального репертуара различной стилистической и жанровой направленности; наблюдения за обучением других студентов из КНР в классе вокала своего педагога и других педагогов кафедры (при наличии возможности); анализ аудио и видеозаписей учебных занятий с педагогом; создание вокальных упражнений и распеваний, аналогичных применяемым педагогом по вокалу; самостоятельное изучение новых вокальных произведений; составление репертуарных программ; освоение (теоретическое и практическое) самобытного национального жанра китайской вокальной музыки — художественная песня; составление терминологических словарей по музыке и вокалу; ведение кратких описаний своих занятий с педагогом.

II этап — констатирующий. Его цель — определение исходного уровня вокального опыта студентов в ЭГ и КГ по разработанным показателям и критериям. Сроки этого этапа — с января 2021 года по май 2021 года.

Задачи констатирующего этапа:

1. утверждение списочного состава участников экспериментальной (ЭГ) и контрольной (КГ) групп;
2. сбор сведений о каждом участнике опытно-экспериментальной работы в ЭГ и КГ по разработанной анкете (см. Приложения 1, 2);
3. диагностирование начального уровня сформированности вокального опыта студентов с помощью анкетирования (см. Приложения 10, 11) и тестирования (см. Приложения 5, 6, 7, 8, 9); заполнение индивидуальной диагностической карты на каждого обучающегося из ЭГ и КГ (см. Приложение 3);
4. начало работы по ведению индивидуального плана обучающегося (см. Приложение 4);

5. инструктаж для ведения студентами дневника самонаблюдения (см. Приложение 13);
6. инструктаж для ведения студентами дневника наблюдений за работой педагога по классу вокала (см. Приложение 14);
7. анализ и обобщение полученных результатов, формулировка выводов.

Всего в эксперименте приняло участие двадцать два студента из Китая. Из всех студентов было сформированы две группы по одиннадцать человек — экспериментальная группа (ЭГ), студенты которой непосредственно участвовали в эксперименте, и на занятиях с ними была апробирована разработанная технология обучения, и контрольная группа (КГ), студенты которой участвовали в эксперименте опосредованно, занятия проводились по традиционной методике.

Сбор сведений по разработанной анкете (см. Приложение 1) позволил составить представление о каждом из участников ЭГ и КГ, и в целом охарактеризовать китайских студентов-вокалистов, участвующих в опытно-экспериментальной работе. Все данные были занесены в сводную таблицу (см. Приложение № 2).

В ЭГ все одиннадцать студентов были мужского пола. Они поступили в РГПУ им. Герцена с дипломами следующих учебных заведений:

- 1) диплом бакалавра РГПУ им. Герцена по профилю «музыкальное образование (в области вокального искусства)» (один человек);
- 2) диплом бакалавра по профилю «музыкальное образование (вокальное направление)» Сианьской консерватории музыки в г. Сиань (один человек) и г. Байсэ (один человек) провинции Шэньси;
- 3) диплом Нормального университета в г. Харбин по специальности «музыкальное образование (вокальное направление)» (один человек);
- 4) диплом бакалавра Восточно-Сибирского государственного института культуры по специальности «академическое пение (в области вокального искусства)» (один человек);

5) диплом бакалавра государственной художественно-промышленной академии в г. Чанчжи провинции Шаньси по специальности «музыковедение» (два человека);

б) диплом о среднем профессиональном образовании — профессионально-техническое училище в г. Цзяозуо провинции Хэнань с квалификацией «музыкальное представление», российский аналог — «вокальное исполнение» (один человек);

7) диплом об окончании высшей ступени средней школы (高中) в городском округе Кайфэн Хуэй провинции Хэнань (два человека) и г. Чэндэ в провинции Шуанлуань (один человек).

В группе КГ шесть студентов были мужского пола и пять студентов женского пола. Студенты поступили в РГПУ им. Герцена с дипломами следующих учебных заведений:

1) диплом Нормального университета г. Тяньцзинь по специальности «музыковедение и практическое музыкальное искусство» (один человек) и по специальности «музыкальное исполнение (вокал)» (один человек);

2) диплом бакалавра об окончании Музыкальной академии Синьцзянского института искусств (Синьцзянский автономный район) и Гуйчжоуского университета для национальностей по специальности «музыкальное представление», российский аналог — «вокальное исполнение» (два человека);

3) диплом бакалавра Университета искусств (академии) в г. Нанкин по специальности «музыкальное образование» (один человек);

4) диплом бакалавра Сычуаньского института культуры и искусства (провинция Сычуань) по специальности «музыкальное образование» (один человек);

4) диплом бакалавра Цзилиньского института искусств в провинции Цзилинь по специальности «музыкальное образование» (один человек);

5) диплом бакалавра Чжэнчжоуского университета (г. Чжэнчжоу) по специальности «музыкальное исполнение» (фортепиано)» (один человек);

б) диплом об окончании высшей ступени средней школы (高中) в г. Сямэнь, г. Кайфэн провинции Хэнань и г. Цзыбо провинции Шаньдун (три человека).

Уровень музыкальной и вокальной довузовской подготовки студентов в ЭГ и КГ самый разный:

1) школьные уроки музыки (по 3 чел., то есть 27,3% от общего числа студентов в каждой группе);

2) дипломы об окончании бакалавриата или специалитета учебных заведений по музыкальной направленности, что составило в ЭГ 27,3% и в КГ 45,5% от общего числа студентов;

3) дипломы об окончании вузов в РФ и КНР в области вокального искусства, что составило в ЭГ 45,5% и в КГ 27,3% от общего числа студентов.

Таким образом, основную часть студентов РГПУ в ЭГ и КГ составили студенты, имеющие музыкальное образование, в том числе в области вокального исполнительства, — по 73 %.

Дополнением к описанию уровня музыкальной подготовки студентов в ЭГ и КГ являются их ответы на вопрос о владении музыкальным инструментом и сроках обучения игры на нем. В ЭГ игрой на фортепиано студенты занимались разное по продолжительности время — от одного года (то есть с начала обучения вокалу в РГПУ) и до десяти лет; опыт обучения игре на виолончели составил у одного студента четыре года. В КГ студенты владели следующими музыкальными инструментами: фортепиано — от трех до шестнадцати лет; кларнет — обучение более десяти лет; тромбон — обучение игре более 8 лет. Сравнение уровня владения музыкальным инструментами в ЭГ и КГ показал, что студенты в ЭГ имеют непродолжительную подготовку и достаточно низкий уровень, по сравнению со студентами КГ.

Еще одним важным моментом для характеристики состава ЭГ и КГ является описание студентами своей мотивации при поступлении для обучения вокалу в РГПУ. В своих ответах они указывали: «я хочу хорошо выучить вокальную музыку, петь в разных стилях и на разных языках», «я хочу быть хорошим вокалистом и иметь большой опыт участия в соревнованиях», «я хотела бы сделать карьеру в области вокала», «я надеюсь повысить свой профессиональный уровень, добиться хороших результатов вокальной профессии и выйти на большую сцену», «я надеюсь выучить много произведений, овладеть техникой пения и сделать вокал своей будущей карьерой», «я надеюсь стать отличным басистом, улучшить свои певческие навыки благодаря упорному труду и обогатить свой исполнительский опыт», «я хочу расширить свой вокальный диапазон», «мне нужно следовать за преподавателем, чтобы улучшить свои певческие способности; надеюсь, что однажды я смогу стоять на сцене и петь уверенно, как преподаватель», «я надеюсь улучшить свои певческие навыки, и я смогу участвовать в концертах и конкурсах», «я надеюсь, что благодаря усердной учебе мой певческий голос будет звучать солиднее и ярче», «надеюсь прослушать еще произведения разных стилей и периодов, углубить свое понимание вокально-музыкальных произведений, лучше интерпретировать содержание и идеи произведений», «я надеюсь, что мое певческое дыхание станет более научным, а мои сценические способности станут сильнее», «я надеюсь, что мой метод пения может быть более научным. Я хочу, чтобы мое пение звучало эмоционально. Кроме того, я также надеюсь получить больше опыта выступления», «я надеюсь изучить научные методы вокального пения и познакомиться с иностранной культурой».

В большинстве приведенных высказываний обращает на себя внимание желание студентов видеть себя участниками конкурсов, соревнований и концертов; выступать на сцене. Об этом мечтают около 68% студентов из обеих групп. И только 7% студентов понимают необходимость применения научного подхода для формирования своих вокальных навыков и способностей, создания интерпретации вокального произведения. Этот вывод

был учтен при разработке компонентов вокального опыта и программы опытно-экспериментальной работы.

По ответам на вопросы анкеты (см. Приложение 1) было установлено, что три студента из ЭГ имеют кратковременный опыт работы (около одного года) в области вокала: в качестве педагога-вокалиста в Университете культуры и искусства в городском округе Чанчжи в провинции Шаньси; педагога по вокалу в средней школе г. Чанцзы провинции Шаньси; педагога по вокалу в учебном заведении художественной направленности г. Сиань для подготовки абитуриентов к сдаче вступительных экзаменов в вузы художественной направленности, а также для любителей пения. В КГ опыта работы в качестве педагога-вокалиста не указал ни один студент.

Свой выбор российского вуза для обучения вокалу все студенты из обеих групп объяснили таким образом: посоветовал педагог, учились знакомые и друзья, хорошим обучением вокалу в России. К своим достоинствам как вокалистов студенты отнесли: хорошее знание теории по вокальному искусству, выразительность и музыкальность пения, быстрое обучение искусству пения. Ответ на этот вопрос у всех студентов в ЭГ и КГ затруднений не вызвал, причем многие из них отмечали сразу несколько или все из предложенных вариантов ответов (см. Приложение 10).

III этап — формирующий. Его цель — реализация педагогических принципов для формирования вокального опыта студентов в ЭГ. Сроки этого этапа — с сентября 2021 года по декабрь 2022 года.

Задачи формирующего этапа:

- 1) апробация эффективности технологии вокального обучения студентов в ЭГ;
- 2) применение в вокальной работе со студентами ЭГ специально разработанных заданий и упражнений;
- 3) ведение документации для наблюдений за субъектами эксперимента и фиксация его хода;
- 4) проведение занятий в КГ по традиционной вокальной методике.

Апробация со студентами ЭГ эффективности разработанной технологии осуществлялась в опоре на методические позиции, представленные в параграфе 2.1. В своей совокупности, во-первых, и во взаимоувязанности с компонентами вокального обучения, во-вторых, эти методические позиции составили экспериментальную методику, которая реализовывалась с помощью специальных методов:

— всего комплекса дидактических методов в совместной деятельности педагога и обучающихся — словесных, наглядных, вокально-демонстрационных, практических;

— методов на основе интеграции современных педагогических технологий (контекстного обучения, проектного обучения, проблемного обучения и др.) в условиях учебной и самостоятельной работы студентов:

✓ восприятие и изучение текстов разных форматов (научных, методических, программных, нотных, художественных, мультимедийных, электронных, экранных и др.);

✓ конспектирование;

✓ выполнение заданий;

✓ выполнение музыкальных или фonoпедических упражнений;

✓ самоанализ и самоконтроль.

Для формирования каждого из компонентов вокального обучения применялись задания и упражнения.

На формирование вокальной грамотности были направлены следующие задания и упражнения:

— исполнение вокальной партии разными способами:

а) со словами;

б) сольфеджирование;

в) с закрытым ртом;

— демонстрация знаний о строении голосового аппарата (в опоре на рисунок и без него);

- вербальная характеристика слуховых представлений и мышечных ощущений, которые должны возникнуть в процессе вокальной фонации;
- описать объекты самоконтроля и самокоординации в процессе вокальной фонации;
- составить конспект с классификацией женских и мужских вокальных голосов и их характеристиками, а также с примерами имен великих оперных певцов;
- составить конспект научно-методических трудов профессорско-преподавательского состава кафедры сольного пения РГПУ — монографии, учебные пособия, статьи (Смелкова Т. Д. [124–137], Ю. В. Савельева [109-110; 124; 126-134], Н. Д. Копылов [62; 63; 64], Г. Е. Иванова [63], В. И. Даренский [43], Н.Ф. Островский [93], Е. В. Морозова [82], Н. Н. Амелин [2], С. И. Непейвода [87] и др.);
- исполнение голосом вокальной партии с дублированием ее мелодии на музыкальном инструменте;
- составление профессионального терминологического словаря;
- ведение словаря жанров вокальной музыки;
- ведение каталога научных и методических трудов по искусству вокального исполнения;
- перевод на китайский язык и изучение текстов трудов российских (русских, советских) и западноевропейских педагогов-вокалистов, оперных певцов и фониаторов;
- составление конспектов и цитат по научно-методическим трудам и интервью выдающихся китайских оперных певцов, историков и теоретиков вокального искусства и педагогов по вокалу (Гуань Линь, Гуань Цзинь, Цзинь Телин, Шэнь Сян, Чжан Сяо Нун, Чжоу Сяоянь и др.);
- составление каталога и изучение источников по национальному жанру китайской вокальной музыки — художественная песня.

На формирование выразительной гармоничности исполнения были направлены следующие задания и упражнения:

- раскрыть основную идею произведения;
- выделить в тексте вокального произведения наиболее важные по смыслу слова;
- изучить итальянскую и русскую терминологию для обозначения в вокальных произведениях темпа, характера, динамики, агогики, штрихов;
- составить краткую аннотацию на разучиваемые с педагогом вокальные произведения;
- указать в вокальной партии места для взятия дыхания;
- отметить в вокальной партитуре трудный по дикции и артикуляции текст;
- отметить в тексте главные слова, которые: отражают смысл произведения; характеризуют образ главного героя; детализируют эмоционально-смысловые нюансы;
- создать для вокального произведения «партитуру» артистического поведения — от одной сценической позы и до нескольких взаимосвязанных сценических движений;
- выбор из трех предложенных фрагментов литературно-поэтических произведений наиболее подходящего в качестве эпиграфа к вокальному произведению (аналогично концертной практике Л. А. Доливо, описанной А. А. Мирзоевой) [78, с. 15];
- выполнение анализа средств художественной выразительности и технических вокальных трудностей на примере произведения в жанре художественная песня;

На формирование художественно-творческой самостоятельности были направлены следующие задания и упражнения:

- проанализировать свои вокальные данные и составить сводную таблицу по следующим показателям: тип голоса, диапазон (общий и рабочий),

- наиболее удобные тесситурные условия для звучания голоса, переходных ноты, наиболее удобные тональности для исполнения; наиболее удобные темпы для исполнения, способность к исполнению вокальной партии с поступенным мелодическим развитием, способность к исполнению вокальной партии с интервальными скачками в мелодии;
- сформировать репертуар по классу вокала на один семестр с учетом составленной сводной таблицы своих вокальных данных;
 - составить конспект-алгоритм для теоретического анализа вокального произведения;
 - составить конспект-алгоритм для исполнительского плана вокального произведения;
 - ведение картотеки трудов в области вокального искусства и педагогики вокального образования;
 - составить личную памятку по охране вокального голоса на основе изучения и конспектирования соответствующих разделов в трудах выдающихся оперных певцов, педагогов-вокалистов и фо尼亚торов (например, М. И. Глинка [36], А.Е. Варламов [25], Г. Ниссен-Саломан [88], Д. Л. Аспелунд [5], Л. Б. Дмитриев [48], В. И. Юшманов [170], Р. Юссон [169], В. П. Морозов [79–81], Л. Б. Рудин [108] и др.).
 - составить психологический портрет главного образа произведения;
 - найти два-четыре варианта исполнения известными певцами разучиваемого в классе с педагогом вокального произведения, сравнить звучание голосов и трактовки;
 - дополнить собственное исполнение вокального произведения с ярко выраженными национальным колоритом простейшими, но наиболее выразительными и популярными танцевальными движениями народов мира;

- найти в иллюстрированных изданиях или самостоятельно спроектировать дизайн сценического костюма для образа исполняемого произведения;
- найти в иллюстрированных изданиях или самостоятельно спроектировать дизайн сценической атрибутики для дополнения образа исполнения произведения;
- найти примеры воплощения художественного образа разучиваемого вокального произведения в произведениях других видов искусства — театр, кино и др.;
- найти примеры произведений изобразительного или декоративно-прикладного искусства, схожих по тематике и характеру образу вокального произведения;
- найти примеры разучиваемого вокального произведения в исполнении других составов — дуэтов, вокальных ансамблей, хоровых коллективов, инструментальных ансамблей, оркестров и т.д.;
- на примере произведения из репертуара в классе вокала создать несколько выразительных движений, соответствующих характеру образа;
- составить эссе одно из произведений в жанре художественная песня;
- самостоятельно выбрать вокальное произведение в жанре художественная песня, составить план анализа, разучить и исполнить в академической манере.

На формирование профессиональной аналитичности мышления были направлены следующие задания и упражнения:

- ведение дневника самонаблюдений с фиксацией в нем: замечаний, пожеланий и одобрений педагога по классу вокала в процессе занятий; своих мышечных ощущений в процессе пения; действий по координации органов вокального аппарата в процессе вокальной фонации;

- проанализировать работу всех органов голосового аппарата во время исполнения произведения как целостного рабочего организма;
- выполнить самоанализ технических погрешностей при исполнении произведения и работы над ними в дальнейшем;
- создать упражнения для исправления технических погрешностей в исполнительской практике;
- выполнить самоанализ выразительности и эмоциональности исполнения произведения;
- выполнить самоанализ соотношения техничности и эмоциональности своего исполнения;
- выполнить самоанализ стилевого исполнения произведения;
- выполнить самоанализ степени удовлетворенности от исполнения — по эмоциональности, техничности, сценичности, решению поставленных учебных задач; выполнению замечаний, советов и пожеланий педагога и т.д.;
- выполнить анализ текста исполняемого вокального произведения и выделить в нем смысловые и динамические вершины, агогику;
- найти примеры одного и того же вокального произведения в исполнении китайского и русского (европейского) певцов, и сделать их сравнительный анализ;
- выполнить сравнительный анализ одного из объектов самонаблюдения в разных певческих традициях — российской, западноевропейской и китайской, например: технология певческого дыхания, правила дикции, артикуляции и орфоэпии и др.;
- создать список репертуарных произведений в жанре художественная песня.

IV этап — обобщающий. Его цель — анализ, обобщение и интерпретация результатов проведенной опытно-экспериментальной работы.

Сроки этого этапа — с января 2023 г. по май 2023 года.

Задачи данного этапа:

- 1) диагностирование уровней вокальных способностей обучающихся в ЭГ и КГ после формирующего этапа опытно-экспериментальной работы;
- 2) статистическая обработка и сравнение полученных результатов на констатирующем и контрольном этапах опытно-экспериментальной работы в ЭГ и КГ;
- 3) интерпретация и оформление результатов эксперимента в таблицах и диаграммах;
- 4) анкетирование студентов, анализ и интерпретация их ответов на вопросы об особенностях обучения вокалу в условиях дистанта (см. Приложение 15);
- 5) беседа с педагогом о специфике обучения вокальному искусству студентов из КНР в РГПУ, анализ и обобщение ответов (см. Приложение 16);
- 6) формулировка выводов по итогам проведения опытно-экспериментальной работы; обозначение перспектив продолжения научно-исследовательской работы.

2.3. Анализ и результаты опытно-экспериментальной работы по апробации технологии обучения китайских студентов-вокалистов в российском педагогическом вузе

Эффективность технологии вокального образования студентов из КНР в РГПУ определялась на основании изучения динамики изменений в каждом из компонентов вокального обучения:

- 1) вокальная грамотность;
- 2) выразительная гармоничность исполнения;
- 3) художественно-творческая самостоятельность;

4) профессиональная аналитичность мышления.

Для измерения этой динамики были разработаны критерии. Каждому из компонентов вокального обучения соответствовал свой критерий, который в наибольшей мере соответствовал содержанию этого компонента.

Содержательное наполнение показателей по разработанным критериям проводилось с помощью метода агрегирования. Этот метод достаточно активно применяется в педагогике, и рассматривается как соединение частей в целое (А. М. Новиков [89; 90] и Д. А. Новиков [89], Ф. И. Перегудов и Ф. П. Тарасенко [95], А. С. Бронов, А. В. Мартынов и Д. С. Мартынова [16]). Главным моментом в методе агрегирования является процедура создания конфигурации, под которой понимается минимальный и достаточный набор слагаемых исследуемого объекта. В исследовании вокальных способностей этими объектами являются компоненты вокального обучения. Поэтому для применения метода агрегации конфигурация каждого из компонентов представляла собой минимальный и достаточный набор тех знаний, умений, навыков, владений и способностей, которые необходимы для диагностики каждого из компонентов. При создании конфигурации соблюдался принцип минимализма, достаточности и взаимосвязи всех аспектов по каждому из компонентов вокального обучения. Конфигурация каждого из компонентов представлена выше по тексту параграфа в показателях критериев. Таким образом, содержательное наполнение каждого компонента, их диагностирование с последующей обработкой полученных результатов основывалось на методе агрегирования.

Вокальная грамотность определялась с помощью когнитивного критерия. Выбор этого критерия обусловлен тем, что в переводе с латинского языка слово *cognitio* «означает знание, познание, познаваемый, соответствующий познанию» [156]. А вокальная грамотность в настоящем исследовании характеризуется преимущественно через знания, а также через владения и наличие представлений.

Показателями когнитивного критерия являются:

- знания — нотной грамоты, музыкальной, вокальной и педагогической терминологии; строения голосового аппарата; основных правил охраны речевого и певческого голоса; классификации женских и мужских вокальных голосов и их характеристик; основных вокальных жанров западноевропейской, русской (советской, российской) и китайской музыки; истории появления и музыкально-художественных особенностей национального самобытного жанра китайской народной музыки — художественная песня; последовательности гласных звуков в распеваниях для выравнивания певческого голоса в вокальных упражнениях;
- владение умениями и навыками для составления алгоритма исполнительного плана разучиваемой вокальной партии; чистого интонирования вокальной партии; исполнении вокальной партии на музыкальном инструменте;
- наличие — внутрислуховых представлений об эталонном звучании вокальных голосов; умений и навыков моделирования и координации работы органов голосового аппарата в процессе подготовки и исполнения вокального произведения или вокального упражнения.

В соответствии с обозначенными показателями когнитивного критерия были разработаны уровни сформированности вокальной грамотности студентов — высокий средний и низкий:

- высокий уровень (5-4 балла) — хорошее знание нотной грамоты, позволяющее сольфеджировать вокальную партию, исполнять ее со словами и в виде вокализа на гласные звуки по нотному тексту и на музыкальном инструменте, работать над чистотой интонации; хорошее знание музыкальной, вокальной и педагогической терминологии; хорошее знание строения голосового аппарата; хорошее знание основных правил охраны речевого и певческого голоса; хорошее знание классификации женских и мужских вокальных голосов и их характеристик; хорошее знание основных вокальных жанров

западноевропейской, русской (советской, российской) и китайской музыки; хорошее знание истории появления и музыкально-художественных особенностей национального самобытного жанра китайской народной музыки — художественная песня; знание теории и выполнение на практике методических рекомендаций педагога по вокалу в соблюдении определенной последовательности гласных звуков в распеваниях для выравнивания певческого голоса в вокальных упражнениях; хорошее владение умениями и навыками для составления алгоритма исполнительного плана разучиваемой вокальной партии; наличие внутренних слуховых представлений об эталонном звучании вокальных голосов; наличие сформированных умений и навыков моделирования и координации работы органов голосового аппарата в процессе подготовки и исполнения вокального произведения или вокального упражнения;

— средний уровень (3 балла) — достаточное знание нотной грамоты, позволяющее исполнять вокальную партию со словами и работать над чистотой интонации, затруднения и обращение за помощью к педагогу при сольфеджировании вокальной партии и исполнения ее в виде вокализа на гласные звуки по нотному тексту и на музыкальном инструменте; достаточное знание музыкальной, вокальной и педагогической терминологии; не достаточное знание строения голосового аппарата; не достаточное знание основных правил охраны речевого и певческого голоса; затруднения в классификации женских и мужских вокальных голосов и их характеристиках; не достаточно хорошее знание основных вокальных жанров западноевропейской, русской (советской, российской) и китайской музыки; не достаточно хорошее знание истории появления и музыкально-художественных особенностей национального самобытного жанра китайской народной музыки — художественная песня; достаточное знание теории и выполнение на практике методических рекомендаций педагога по

вокалу в соблюдении определенной последовательности гласных звуков в распеваниях для выравнивания певческого голоса в вокальных упражнениях; не владение умениями и навыками для составления алгоритма исполнительного плана разучиваемой вокальной партии; не достаточность внутренних слуховых представлений об эталонном звучании вокальных голосов; не достаточность сформированных умений и навыков моделирования и координации работы органов голосового аппарата в процессе подготовки и исполнения вокального произведения или вокального упражнения;

— низкий уровень (2-1 балл) — не достаточное знание нотной грамоты для самостоятельного, то есть без предварительного показа педагогом, исполнения вокальную партию со словами, сольфеджировании и в виде вокализа на гласные звуки по нотному тексту и на музыкальном инструменте; не достаточное знание нотной грамоты для работы над чистотой интонации в классе вокала и в самостоятельной работе; не достаточное знание музыкальной, вокальной и педагогической терминологии; незнание строения голосового аппарата; незнание основных правил охраны речевого и певческого голоса; серьезные затруднения в классификации женских и мужских вокальных голосов и их характеристиках; очень слабое знание основных вокальных жанров западноевропейской, русской (советской, российской) и китайской музыки; слабое знание истории появления и музыкально-художественных особенностей национального самобытного жанра китайской народной музыки — художественная песня; не знание теории и выполнение на практике методических рекомендаций педагога по вокалу в соблюдении определенной последовательности гласных звуков в распеваниях для выравнивания певческого голоса в вокальных упражнениях; не владение умениями и навыками для составления алгоритма исполнительного плана разучиваемой вокальной партии; не достаточность внутренних слуховых представлений об эталонном

звучании вокальных голосов; не сформированные умения и навыки моделирования и координации работы органов голосового аппарата в процессе подготовки и исполнения вокального произведения или вокального упражнения.

Выразительная гармоничность исполнения определялась с помощью мыслеобразного критерия. Применительно к сфере образования российскими учеными (Б. Е. Большаков [15], Е. В. Юркевич и Л. Н. Крюкова) мыслеобраз определяется как «индивидуально воспринятый всеми органами чувств целостный образ предмета (явления)» [168, с. 36]. Ученые характеризуют мыслеобраз через материальную форму, информацию и энергию. Все эти характеристики мыслеобраза имеют непосредственное отношение к компоненту вокального обучения выразительная гармоничность исполнения: материальная форма — это материальная форма воплощения вокального произведения в нотном тексте или вокальном исполнении; информация — это замысел, идея, художественно-эстетические ценности, одухотворенные поэтические образы вокального произведения; энергия — это эмоции, переживания, чувства, которые наполняют певца в процессе исполнения произведения и передаются слушателям.

Критерий мыслеобраза соответствует содержанию компонента вокального обучения, выразительная гармоничность исполнения в том, что этот компонент характеризуется в настоящем исследовании через следующие способности студента: во-первых, к интеграции аналитических способов мышления (анализ, сравнение, сопоставление, типологизации, классификации и обобщения), во-вторых, к художественно-образному мышлению, в наибольшей степени свойственному людям творческих профессий и основанному на гармонии духовных ценностей и художественных образов, и, в-третьих, постановке в приоритет решения художественно-образных задач перед техничностью исполнения.

И, наконец, (см. параграф 1.2.), важно помнить, что в традициях китайской вокальной школы китайская постановка оперного певческого

дыхания называется «погружением ци в дантянь», потому что опирается на философию даосизма, как одного из трех ведущих восточных религиозных учений Китая (даосизм, конфуцианство, ислам), согласно которому организм человека наполнен циркулирующей жизненной энергией.

Показателями мыслеобразного критерия являются:

- анализ выразительных элементов музыкального языка для создания художественного образа вокального произведения;
- владение вокальной техникой для воплощения художественного образа вокального произведения (например, тембровые изменения голоса, разные виды атаки звука, смена характера звуковедения, градации нюансировки, использование выразительных штриховых приемов и др.);
- индивидуально-творческое осмысление художественного образа вокального произведения;
- направленность мыслительных процессов, направленных на постижение и воплощение художественного образа во всех видах вокальной деятельности: восприятию, воспроизведению и интерпретации;
- единство мыслительного и образного способов познания секретов профессии во всех областях вокальной деятельности вокалиста — музыкально-исторической, музыкально-теоретической, вокально-исполнительской, педагогической и др.;
- самоконтроль чувственно-эмоциональной и моторно-двигательной сфер в процессе исполнения вокального произведения;
- владение умениями и навыками исследовательской работы (анализ, сравнение, сопоставление, типологизация, классификация и обобщение) для анализа вокального произведения в единстве его художественно-образного и вокально-технического аспектов;
- способность к систематическому анализу собственного вокального развития через ведение дневника, включающего фиксацию педагогических рекомендаций, формулировку вопросов к

- преподавателю, оценку результатов самостоятельной работы, а также рефлексию достижений и затруднений в процессе обучения;
- составление личного репертуара из вокальных произведений в жанре художественная песня с учетом своих вокальных возможностей, музыкальных способностей и художественно-образных предпочтений. В соответствии с обозначенными показателями мыслеобразного критерия были разработаны уровни сформированности выразительной гармоничности исполнения студентов — высокий средний и низкий:
 - высокий уровень (5-4 балла) — профессионально-грамотный анализ выразительных элементов музыкального языка для создания художественного образа вокального произведения; грамотный аналитический подход к выбору приемов вокальной техники для воплощения художественного образа вокального произведения (например, через тембровые изменения голоса, разные виды атаки звука, смену характера звуковедения, градации нюансировки, использование выразительных штриховых приемов и др.); глубокое индивидуально-творческое осмысление художественного образа вокального произведения; ассоциативность и скорость мыслительных процессов, направленных на постижение и воплощение художественного образа во всех видах вокальной деятельности: восприятию, воспроизведению и интерпретации; развитая способность к осуществлению единства мыслительного и образного способов познания секретов профессии во всех областях вокальной деятельности вокалиста — музыкально-исторической, музыкально-теоретической, вокально-исполнительской, педагогической и др.; хороший самоконтроль чувственно-эмоциональной и моторно-двигательной сфер в процессе исполнения вокального произведения; владение комплексом исследовательских компетенций (включая навыки аналитического мышления, компаративного анализа, систематизации, категоризации и синтеза), необходимых для всестороннего изучения вокальных произведений с

учетом их художественно-исполнительской и технической составляющих; систематическое ведение рефлексивного дневника в период обучения в РГПУ, отражающего методические рекомендации преподавателя, возникающие вопросы в процессе обучения, динамику самостоятельной работы, включая как позитивные результаты, так и области, требующие дополнительного внимания; грамотное самостоятельное составление личного репертуара из вокальных произведений в жанре художественная песня с учетом своих вокальных возможностей, музыкальных способностей и художественно-образных предпочтений;

— средний уровень (3 балла) — достаточно профессионально-грамотный анализ выразительных элементов музыкального языка для создания художественного образа вокального произведения; не всегда грамотный аналитический подход к выбору приемов вокальной техники для воплощения художественного образа вокального произведения (например, через тембровые изменения голоса, разные виды атаки звука, смену характера звуковедения, градации нюансировки, использование выразительных штриховых приемов и др.); не достаточно глубокое индивидуально-творческое осмысление художественного образа вокального произведения; ограниченная ассоциативность и не высокая скорость мыслительных процессов, направленных на постижение и воплощение художественного образа во всех видах вокальной деятельности: восприятию, воспроизведению и интерпретации; не всегда в достаточной степени развитая способность к осуществлению единства мыслительного и образного способов познания секретов профессии во всех областях вокальной деятельности вокалиста — музыкально-исторической, музыкально-теоретической, вокально-исполнительской, педагогической и др.; не постоянный самоконтроль чувственно-эмоциональной и моторно-двигательной сфер в процессе исполнения вокального произведения; владение комплексом исследовательских

компетенций (включая навыки аналитического мышления, компаративного анализа, систематизации, категоризации и синтеза), необходимых для всестороннего изучения вокальных произведений с учетом их художественно-исполнительской и технической составляющих; систематическое ведение рефлексивного дневника в период обучения в РГПУ, отражающего методические рекомендации преподавателя, возникающие вопросы в процессе обучения, динамику самостоятельной работы, включая как позитивные результаты, так и области, требующие дополнительного внимания; отдельные удачные попытки для самостоятельного грамотного составления личного репертуара из вокальных произведений, в том числе в жанре художественная песня, с учетом своих вокальных возможностей, музыкальных способностей и художественно-образных предпочтений;

— низкий уровень (2-1 балл) — выполнение анализа выразительных элементов музыкального языка для создания художественного образа вокального произведения только с помощью педагога; аналитический подход к выбору приемов вокальной техники для воплощения художественного образа вокального произведения (например, через тембровые изменения голоса, разные виды атаки звука, смену характера звуковедения, градации нюансировки, использование выразительных штриховых приемов и др.) только при помощи педагога; не способность к индивидуально-творческому осмыслению художественного образа вокального произведения; не развитая ассоциативность и не высокая скорость мыслительных процессов, направленных на постижение и воплощение художественного образа во всех видах вокальной деятельности: восприятии, воспроизведении и интерпретации; недостаточно сформированная интеграция аналитического и образного подходов к освоению профессиональных компетенций в различных аспектах вокальной деятельности, включая музыкально-историческую, теоретическую, исполнительскую и педагогическую сферы;

нерегулярность самоконтроля эмоционально-чувственной и двигательной-моторной составляющих в процессе вокального исполнительства; ограниченное владение исследовательским инструментарием (такими как анализ, сравнение, типологизация, классификация и обобщение) при комплексном рассмотрении вокальных произведений в единстве их художественно-образного содержания и технического воплощения; несистематическое ведение дневника профессионального развития в период обучения в РГПУ, что проявляется в нерегулярной фиксации педагогических рекомендаций, методических указаний, возникающих вопросов и результатов самостоятельной работы; достижениями, трудностями и недостатками и т.д.; не выполнение самостоятельной работы для составления личного репертуара из вокальных произведений, в том числе в жанре художественная песня, с учетом своих вокальных возможностей, музыкальных способностей и художественно-образных предпочтений.

Художественно-творческая самостоятельность определялась с помощью инициативного критерия. Этот критерий сформулирован на основе характеристики понятия самостоятельность, которое определяется как «положительное духовно-нравственное качество личности, проявляющееся в инициативности, критичности, саморегуляции, чувстве личной ответственности за себя и свою деятельность, в умении ставить перед собой определенные цели и добиваться их достижения собственными силами, ... готовность к новациям и инновациям, творчеству в изменяющихся условиях среды» [13, с. 685].

При оценивании художественно-творческой самостоятельности инициативный критерий важен для определения внутреннего побуждения и профессиональной активности студента для наилучших достижений в вокальной деятельности путем творческого переосмысления, закрепления и самостоятельного обогащения и развития тех знаний, умений, владений и способностей, над которыми осуществляется работа педагога в классе вокала.

Художественная направленность творческой самостоятельности студента-вокалиста в полной мере отражает характер его будущей профессиональной деятельности.

Показателями инициативного критерия являются:

- проявления элементов творческого подхода во всех видах и областях вокальной деятельности студента;
- мотивация на поиск дополнительной информации для индивидуально-творческого осмысления художественного образа вокального произведения;
- самостоятельный поиск и просмотр видеозаписей с концертными и сценическими выступлениями выдающихся певцов, мастер-классов, чтение научно-методической и художественной литературы, просмотр экспозиций музеев и выставок,
- нахождение индивидуальных элементов сценического поведения, соответствующих художественному образу вокального произведения;
- создание или подбор эскизов с элементами сценических костюмов и сценической атрибутики, соответствующих художественному образу вокального произведения;
- самоанализ и рефлексия результатов своих творческих находок в разных видах вокальной деятельности.

В соответствии с обозначенными показателями инициативного критерия были разработаны уровни сформированности художественно-творческая самостоятельность студентов — высокий средний и низкий:

- высокий уровень (5-4 балла) — частые и профессионально-грамотные проявления элементов творческого подхода во всех видах и областях вокальной деятельности студента; высокая мотивация на поиск дополнительной информации для индивидуально-творческого осмысления художественного образа вокального произведения; постоянный самостоятельный поиск и просмотр видеозаписей с концертными и сценическими выступлениями выдающихся певцов,

мастер-классов, чтение научно-методической и художественной литературы, просмотр экспозиций музеев и выставок, нахождение удачных элементов сценического поведения, соответствующих художественному образу вокального произведения; создание или подбор эскизов с элементами сценических костюмов и сценической атрибутики, полностью соответствующих художественному образу вокального произведения; постоянный самоанализ и рефлексия результатов своих творческих находок в разных видах вокальной деятельности и применение их результатов в своей вокальной деятельности.

— средний уровень (3 балла) — достаточно частые и по большей части профессионально-грамотные проявления элементов творческого подхода во всех видах и областях вокальной деятельности студента; умеренная мотивация на поиск дополнительной информации для индивидуально-творческого осмысления художественного образа вокального произведения; эпизодический самостоятельный поиск и просмотр видеозаписей с концертными и сценическими выступлениями выдающихся певцов, мастер-классов, чтение научно-методической и художественной литературы, просмотр экспозиций музеев и выставок; эпизодическое, но удачное нахождение элементов сценического поведения, соответствующих художественному образу вокального произведения; создание или подбор эскизов с элементами сценических костюмов и сценической атрибутики, иногда полностью соответствующих художественному образу вокального произведения; эпизодический самоанализ и рефлексия результатов своих творческих находок в разных видах вокальной деятельности, и не всегда применение этих результатов в своей вокальной деятельности.

— низкий уровень (2-1 балл) — крайне редкие и не всегда профессионально-грамотные проявления элементов творческого подхода во всех видах и областях вокальной деятельности студента;

низкая мотивация на поиск дополнительной информации для индивидуально-творческого осмысления художественного образа вокального произведения; только по указаниям педагога поиск и просмотр видеозаписей с концертными и сценическими выступлениями выдающихся певцов, мастер-классов, чтение научно-методической и художественной литературы, просмотр экспозиций музеев и выставок; эпизодическое и часто неудачное нахождение элементов сценического поведения, соответствующих художественному образу вокального произведения; нежелание и/или неспособность к созданию или подбору эскизов с элементами сценических костюмов и сценической атрибутики; эпизодический и не всегда грамотный самоанализ и рефлексия результатов своей вокальной работы в классе.

Профессиональная аналитичность мышления определялась с помощью рефлексивного критерия. Этот критерий дополняет и даже обобщает все предыдущие критерии, так как позволяет изучить способность студентов к самопознанию, осознанию и пониманию происходящих изменений в научно-теоретической и вокально-исполнительской подготовке. Термин «рефлексия (в позднелатинском языке — *reflexio*) означает «обращение назад» и охватывает явления и концепции, относящиеся к обращению разума, духа, души, мышления, сознания» [Огурцов, А. П. Рефлексия 100]. В контексте исследования рефлексивный критерий позволяет определять профессиональную самооценку студентами своей научно-теоретической и вокально-исполнительской подготовки в совокупности достижений и недостатков; оценивать свою включенность, контроль и координацию своих мысленных намерений и действий в конкретной учебной ситуации.

Рефлексия чаще всего в современной науке понимается как мышление личности, анализирующее уже реализованные мотивы, намерения и инициативы; выполненные действия и поступки; пережитые эмоции и чувства. Однако если рассматривать рефлексю в контексте профессиональной деятельности вокалиста, то она является необходимой частью процесса

планирования способов художественно-творческого самосовершенствования для выстраивания вокальной карьеры.

Показателями рефлексивного критерия являются:

- анализ музыкальной формы вокального произведения, способов музыкально-драматургического развития, выразительных элементов музыкального языка;
- изучение поэтических текстов вокальных произведений на языке оригинала, выполнение работы над фразеологизмами, аллегориями и ассоциативными рядами, проникновение в художественно-смысловой контекст произведения;
- применение исследовательских методов анализа, сравнения, сопоставления, типологизации, классификации и обобщения трудностей технического и художественно-исполнительского плана для поиска эффективных способов преодоления этих трудностей;
- способность объяснить процесс вокальной фонации как взаимосвязанное функционирование органов вокального аппарата и дыхания (с помощью схем, рисунков, примеров, словесных пояснений и т. д.);
- объяснение функции каждого органа вокального аппарата и систем дыхания и их роль в процессе звукоизвлечения и звуковедения (с помощью наглядных и словесных методов);
- самостоятельное создание или выбор из предложенных вариантов исполнительского плана вокального произведения в соответствии с его музыкальным стилем, вокальным жанром и национальным характером;
- наблюдение за работой своего вокального аппарата, точностью выполнения задач и рекомендаций педагога по вокалу;
- ведение дневника самонаблюдения за развитием музыкальности и артистичности вокально-исполнительской деятельности, обсуждение записей и нерешенных вопросов с педагогом по вокалу.

В соответствии с обозначенными показателями рефлексивного критерия были разработаны уровни сформированности профессиональной аналитичности мышления студентов — высокий средний и низкий:

- высокий (5-4 балла) — грамотный и самостоятельный анализ музыкальной формы вокального произведения, способов музыкально-драматургического развития, выразительных элементов музыкального языка; вдумчивое изучение поэтических текстов вокальных произведений на языке оригинала, выполнение работы над фразеологизмами, аллегориями и ассоциативными рядами, проникновение в художественно-смысловой контекст произведения; грамотное применение исследовательских методов анализа, сравнения, сопоставления, типологизации, классификации и обобщения трудностей технического и художественно-исполнительского плана для поиска эффективных способов преодоления этих трудностей; профессионально грамотное объяснение процесса вокальной фонации как взаимосвязанного функционирования органов вокального аппарата и дыхания (с помощью схем, рисунков, примеров, словесных пояснений и т.д.); правильное объяснение функции каждого органа вокального аппарата и системы дыхания и их роли в процессе звукоизвлечения и звуковедения (с помощью наглядных и словесных методов); самостоятельное создание исполнительского плана вокального произведения в соответствии с его музыкальным стилем, вокальным жанром и национальным характером; постоянное ведение дневника самонаблюдения за работой своего вокального аппарата, точностью выполнения задач и рекомендаций педагога по вокалу;
- средний (3 балла) — достаточно грамотный и в большей степени самостоятельный анализ музыкальной формы вокального произведения, способов музыкально-драматургического развития, выразительных элементов музыкального языка; достаточно вдумчивое изучение поэтических текстов вокальных произведений на языке оригинала, не

- полное выполнение работы над фразеологизмами, аллегориями и ассоциативными рядами, проникновение в художественно-смысловой контекст произведения; не всегда грамотное применение исследовательских методов анализа, сравнения, сопоставления, типологизации, классификации и обобщения технических и художественно-исполнительских трудностей для поиска эффективных способов их преодоления; с помощью педагога по вокалу объяснение процесса вокальной фонации как взаимосвязанного функционирования органов вокального аппарата и дыхания (с помощью схем, рисунков, примеров, словесных пояснений и т.д.); достаточно грамотное объяснение функции каждого органа вокального аппарата и систем дыхания, и их роли в процессе звукоизвлечения и звуковедения (с помощью наглядных и словесных методов); составление с помощью педагога или выбор из предложенных вариантов грамотного исполнительского плана вокального произведения в соответствии с его музыкальным стилем, вокальным жанром и национальным характером; нерегулярное ведение дневника самонаблюдения за работой своего вокального аппарата, точностью выполнения задач и рекомендаций педагога по вокалу;
- низкий (2-1 балл) — неграмотный анализ музыкальной формы вокального произведения, способов музыкально-драматургического развития, выразительных элементов музыкального языка; не глубокое изучение поэтических текстов вокальных произведений на языке оригинала, не выполнение работы над фразеологизмами, аллегориями и ассоциативными рядами, непонимание художественно-смыслового контекста произведения; не применение исследовательских методов анализа, сравнения, сопоставления, типологизации, классификации и обобщения технических и художественно-исполнительских трудностей; с помощью педагога по вокалу объяснение процесса вокальной фонации как взаимосвязанного функционирования органов вокального аппарата

и дыхания (с помощью схем, рисунков, примеров, словесных пояснений и т.д.); не знание функций каждого органа вокального аппарата и системы дыхания, и их роли в процессе звукоизвлечения и звуковедения; составление с помощью педагога или выбор из предложенных вариантов грамотного исполнительского плана вокального произведения в соответствии с его музыкальным стилем, вокальным жанром и национальным характером; не ведение дневника самонаблюдения за работой своего вокального аппарата, точностью выполнения задач и рекомендаций педагога по вокалу.

Диагностирование сформированности каждого из компонентов вокального обучения в соответствии с обозначенными показателями и критериями осуществлялось с помощью специально разработанного комплекса методов. Это представлено в таблице 2:

Таблица 2

Таблица критериев и методов диагностики

Компонент вокального обучения	Критерий	Метод диагностики
Вокальная грамотность	Когнитивный	Тест на знание строения голосового аппарата (Приложение 4)
		Тест на знание теории вокального искусства (Приложение 5)
		Тест на знание педагогической терминологии (Приложение 9)
		Тест на знание правил гигиены голоса и режима работы певца (Приложение 12)
		Тест на знание вокальных жанров (Приложение 13)
Выразительная гармоничность исполнения	Мыслеобразный	Создание эссе на вокальное произведение в жанре художественная песня (Приложение 14)
Художественно-творческая самостоятельность	Инициативный	Анкета на определение мотивации обучения вокалу студентов из КНР (Приложение 15)
		Дневник наблюдения студента за работой педагога в классе вокала (Приложение 8)
Профессиональная аналитичность мышления	Рефлексивный	Индивидуальная диагностическая карта (Приложение 2)
		Индивидуальный план обучающегося (Приложение 3)

		Дневник самонаблюдения студента (Приложение 7)
		Анкета для выявления мнений студентов о дистанционной форме обучения вокалу (Приложение 10)

Приведенный диагностический комплекс следует пояснить. Во-первых, на таблице видно, что наибольшее количество диагностических методов с фиксацией результатов для их статистической обработки, разработано когнитивному и рефлексивному критериям, а наименьшее — по мыслеобразному критерию. Это объясняется тем, что оценивание выразительной гармоничности исполнения студентов осуществлялось в процессе непосредственного наблюдения за исполнительской деятельностью студентов — целенаправленного; через просмотр видеозаписей занятий по вокалу; через оценивание и интерпретацию процесса и результатов обучения студентов через призму вокального опыта самого исследователя. Всем понятно, что ощущаемый накал эмоций и чувств исполнителя, глубину его проникновения в смысл исполняемого поэтического текста и ментальность нации невозможно передать в ответах на вопросы анкеты и измерить ответами на вопросы тестов.

Во-вторых, в таблице видно, что по трем критериям — когнитивному, инициативному и рефлексивному предусмотрено по несколько диагностических методов. Это связано с тем, что соответствующие этим критериям компоненты вокального опыта представляют собой интегративный комплекс знаний, умений, навыков, владений и способностей.

Итак, сформированность вокальной грамотности по когнитивному критерию диагностировалась с помощью:

- 1) теста на знание строения голосового аппарата (Приложение 5);
- 2) теста на знание теории вокального искусства (Приложение 6);
- 3) теста на знание правил гигиены и режима работы певца (Приложение 7);
- 4) теста на знание педагогической терминологии (Приложение 8);

5) теста на знание вокальных жанров (Приложение 9).

Результаты диагностики вокальной грамотности студентов по когнитивному критерию на констатирующем этапе отражены в таблице № 3:

Таблица 3

**Результаты диагностики вокальной грамотности студентов
ЭГ и КГ на констатирующем этапе эксперимента
(когнитивный критерий)**

Группы Уровни	ЭГ (11 чел.)		КГ (11 чел.)	
	чел.	%	чел.	%
Высокий	1	9%	1	9%
Средний	3	27%	4	36%
Низкий	7	64%	6	55%

Обобщение результатов диагностики вокальной грамотности китайских студентов по когнитивному критерию подвело к следующим выводам. Большинство студентов ЭГ и КГ имеют не достаточные знания об органах голосового аппарата, их месторасположении и влиянии на качество вокальной фонации. Персональный анализ ответов по тесту на знание строения голосового аппарата показал, что нет прямой зависимости положительной результативности теста от уровня и вокальной профильности образования и знаний студентов до их поступления в РГПУ. Так, например, некоторые студенты, обучавшиеся ранее вокальному и музыкальному искусству в высших учебных заведениях Китая имели наибольшее количество неверных ответов. А наоборот, студенты, поступившие в РГПУ с дипломами высшей ступени средней школы в Китае, показали результаты среднего уровня, наравне с другими студентами, окончившими ранее консерватории в Китае.

Еще один вывод, сделанный на основании полученных результатов по этому тесту, заключался в необходимости усиления работы на формирующем этапе опытно-экспериментальной работы по изучению научно-методических работ о строении голосового аппарата и функции каждого органа в его работе. Все это необходимо для проведения серьезной работы по воспитанию у

студентов потребности и способности к самонаблюдению за работой своего вокального аппарата и его самокоординации в процессе вокальной фонации, а также формировании их представлений в процессе мысленного моделирования слуховых представлений и мышечных ощущений.

Персональный анализ результатов текста на знание теории вокального искусства показал, что студенты особенно плохо знают, что такое регистр и, соответственно, переходные ноты между регистрами. Некоторые студенты не знают видов правильного певческого дыхания и атаки звука.

Результаты теста на знание педагогической терминологии оказались особенно слабыми, по сравнению с результатами других тестов. В связи с этим было принято решение на занятиях со студентами больше уделять внимание педагогической грамотности студентов-вокалистов, а именно — педагогу-вокалисту больше употреблять профессиональной терминологии, объяснять значение таких общепедагогических терминов, как принцип, метод, прием, умение, навык, методика, технология и др. Каждый термин подкреплять конкретными примерами и, в случае необходимости, дополнительно разъяснять.

Результаты теста на знание правил гигиены голоса и режима работы вокалиста в ЭГ и КГ были примерно одинаковыми и свидетельствовали о недостаточности знаний у студентов ЭГ и КГ. В связи с этим было принято решение о необходимости проведения работы по разъяснению студентам на занятиях по вокалу правил здоровьесбережения и охраны вокального голоса от болезней и перегрузок, а также составления специальных заданий для самостоятельной работы студентов — изучение печатных источников, просмотр мастер-классов и интервью с оперными певцами, фониаторами и педагогами-вокалистами.

В тесте на знание вокальных жанров были приведены примеры вокальных жанров трех стран — Италии (как страны, подарившей миру наиболее популярную исполнительскую манеру — *bel canto*), России (как страны с многовековой богатейшей вокальной культурой) и страны, которую

китайские студенты избрали для своего вокального образования) и Китая. Вместе с указанием страны студенты при выполнении теста также кратко указывали наиболее характерные признаки жанров. На каждую из трех стран в тесте было указано по четыре вокальных жанра. Полученные результаты послужили поводом для расширения знаний студентов в области вокальных жанров. И для этого — обращения их особого внимания на разнообразную жанровую основу учебного репертуара в классе вокала, а также для выполнения ими самостоятельных заданий по составлению базы данных (аудио, видео, нотных) с разножанровым вокальным репертуаром.

Сформированность второго компонента — выразительная гармоничность исполнения — с помощью мыслеобразного критерия диагностировалась преимущественно в процессе наблюдения за студентами на занятиях с педагогом по вокалу. Вместе с обозначенными ранее показателями этого критерия также обращалось внимание и фиксировалось следующее: анализ способности студента понять совет педагога и выполнить его; настойчивость студента для выполнения рекомендаций педагога; темпы продвижения студента в вокальном развитии на протяжении определенного фиксированного временного периода (месяц, квартал, учебный семестр, учебный год); результативность самостоятельной работы студента от занятия к занятию; полнота содержания выполненных студентами эссе на вокальное произведение в жанре художественная песня, и роль этой работы для придания исполнению большей осмысленности и выразительности.

Результаты диагностики выразительной гармоничности исполнения студентов по мыслеобразному критерию на констатирующем этапе отражены в таблице № 4:

**Результаты диагностики
выразительной гармоничности исполнения студентов ЭГ и КГ
на констатирующем этапе эксперимента
(мыслеобразный критерий)**

Группы Уровни	ЭГ (11 чел.)		КГ (11 чел.)	
	Высокий	0 чел.	0%	0 чел.
Средний	3 чел.	27%	4 чел.	36%
Низкий	8 чел.	73%	7 чел.	64%

Полученные результаты показывают, что достижение выразительной гармоничности исполнения — это сложный и длительный процесс, которым китайские студенты овладели еще не в полной мере и который требует от них большого напряжения сил — физических, эмоционально-волевых, аналитических, душевных. Следовательно, опытно-экспериментальная работа для повышения у студентов выразительности исполнения и достижения гармоничности художественно-образных и вокально-технических задач имеет все основания.

Сформированность художественно-творческой самостоятельности на основе инициативного критерия диагностировалась для определения активности и самостоятельности действий студентов с помощью анкетирования и анализа их дневников самонаблюдений за работой педагога в классе вокала.

Результаты диагностики художественно-творческой самостоятельности студентов по инициативному критерию отражены в таблице № 5:

**Результаты диагностики
художественно-творческой самостоятельности
студентов ЭГ и КГ на констатирующем этапе эксперимента
(инициативный критерий)**

Группы Уровни	ЭГ (11 чел.)		КГ (11 чел.)	
	Высокий	1 чел.	9%	2 чел.
Средний	2 чел.	18%	2 чел.	18%
Низкий	8 чел.	73%	7 чел.	64%

Обобщение полученных результатов показало следующее: в процессе обучения большинство студентов редко анализируют свои вокальные способности или не делают этого совсем; в приобретении вокального опыта отдают предпочтение одному аспекту, а не всей их целостной совокупности (например, в достижении художественной выразительности исполнения); зачастую не считают, что им уже не следует изучать новый теоретический материал и разучивать новый репертуар, так как ими «достаточно много изучено», и заниматься этим надо «иногда, когда есть желание и время»; для многих из студентов работа по анализу своих успехов и недостатков в пении является важной, но и одновременно сложной, и поэтому они не проявляют инициативы в ее выполнении; большинство студентов считают, что заниматься самообразованием надо «только после завершения обучения в высшем учебном заведении» или «когда будет возможность и желание». Примечательно, что те немногочисленные студенты из ЭГ и КГ, вокальная грамотность которых была отнесена к высокому уровню, не проявляют инициативу в повторении ранее разученного репертуара.

В дневниках наблюдений студентов за работой педагога по вокалу на констатирующем этапе опытно-экспериментальной работы студенты смогли указать правильные названия произведений из учебного вокального репертуара и упражнения, над которыми они работали с педагогом. Однако

они не смогли правильно определить вид применяемого педагогом метода и соотнести его с содержанием проводимой педагогом работы. Поэтому целенаправленность и действенность их инициативы в этом направлении не имела должной пользы. К тому же сказывалась недостаточная общепедагогическая подготовка студентов, так они затруднялась с видовой дифференциацией методов и, соответственно, теряли ориентиры в определении их эффективности.

Сформированность профессиональной аналитичности мышления на основе рефлексивного критерия диагностировалась с помощью: индивидуальной диагностической карты, индивидуального плана обучающегося и дневника самонаблюдения студента.

Результаты диагностики художественно-творческой самостоятельности студентов по инициативному критерию отражены в таблице № 6:

Таблица 6

**Результаты диагностики
профессиональной аналитичности мышления
студентов ЭГ и КГ на констатирующем этапе эксперимента
(рефлексивный критерий)**

Группы Уровни	ЭГ (11 чел.)		КГ (11 чел.)	
	Высокий	0 чел.	0%	0 чел.
Средний	2 чел.	18%	1 чел.	9%
Низкий	9 чел.	82%	10 чел.	91%

Обобщение результатов заполнения индивидуальных диагностических карт на констатирующем этапе эксперимента показало, что студентам лучше удается оценивать свои способности по чистоте интонирования, метроритму, музыкальной памяти, восприятия музыкального лада и характеристике тембра. Что же касается характеристики типа дыхания, качества звука, дикции и артикуляции, то в самоанализе не было определенности.

Заполнение индивидуального плана студента на этом этапе опытно-экспериментальной работы свелось, в основном к заполнению вокального репертуара на текущий семестр.

В дневниках самонаблюдений на констатирующем этапе опытно-экспериментальной работы студенты смогли указать правильные названия произведений из учебного вокального репертуара. Однако они затруднились конкретно соотнести указания педагога по вокалу с результатами своего обучения по важнейшим аспектам вокальной фонации — дыханием, дикцией, атакой звука и др.

На формирующем этапе эксперимента ход и содержание диагностических процедур соответствовали констатирующему этапу — по тем же самым показателям вокального опыта и критериям для их диагностирования.

Результаты диагностики вокальной грамотности студентов по когнитивному критерию на формирующем этапе отражены в таблице № 7:

Таблица 7

**Результаты диагностики вокальной грамотности студентов
ЭГ и КГ на формирующем этапе эксперимента
(когнитивный критерий)**

Группы Уровни	ЭГ		КГ	
	чел.	%	чел.	%
Высокий	4	36%	1	9%
Средний	6	55%	5	45,5%
Низкий	1	9%	5	45,5%

Результаты диагностики выразительной гармоничности исполнения студентов по мыслеобразному критерию на формирующем этапе опытно-экспериментальной работы отражены в таблице № 8:

**Результаты диагностики
выразительной гармоничности исполнения студентов ЭГ и КГ
на формирующем этапе эксперимента
(мыслеобразный критерий)**

Группы / Уровни	ЭГ (11 чел.)		КГ (11 чел.)	
	Высокий	4 чел.	36%	1 чел.
Средний	5 чел.	46%	4 чел.	45,5%
Низкий	2 чел.	18%	6 чел.	45,5%

Результаты диагностики художественно-творческой самостоятельности студентов по инициативному критерию отражены в таблице № 9:

Таблица 9

**Результаты диагностики
художественно-творческой самостоятельности
студентов ЭГ и КГ на формирующем этапе эксперимента
(инициативный критерий)**

Группы / Уровни	ЭГ (11 чел.)		КГ (11 чел.)	
	Высокий	5 чел.	46%	2 чел.
Средний	4 чел.	36%	4 чел.	36%
Низкий	2 чел.	18%	5 чел.	46%

Результаты диагностики художественно-творческой самостоятельности студентов по инициативному критерию на формирующем этапе опытно-экспериментальной работы отражены в таблице № 10:

Результаты диагностики
профессиональной аналитичности мышления
студентов ЭГ и КГ на формирующем этапе эксперимента
(рефлексивный критерий)

Группы / Уровни	ЭГ (11 чел.)		КГ (11 чел.)	
	Высокий	5 чел.	46%	2 чел.
Средний	4 чел.	36%	3 чел.	27%
Низкий	2 чел.	18%	6 чел.	55%

Результаты диагностики всех компонентов вокального опыта студентов ЭГ на констатирующем этапе опытно-экспериментальной работы отражены в таблице № 11:

Таблица 11

Результаты диагностики всех компонентов вокального опыта
студентов ЭГ на констатирующем этапе эксперимента

Компо- ненты / Уровни	Вокальная грамотность		Выразительная гармоничность исполнения		Художественно-творческая самостоятельность		Профессиональная аналитичность мышления	
	Чел.	%	чел.	%	чел.	%	чел.	%
Высокий	1	9%	0	0%	1	9%	0	0%
Средний	3	27%	3	27%	2	18%	2	18%
Низкий	7	64%	8	73%	8	73%	9	82%

Результаты диагностики всех компонентов вокального опыта студентов КГ на констатирующем этапе опытно-экспериментальной работы отражены в таблице № 12:

**Результаты диагностики всех компонентов вокального опыта
студентов КГ на констатирующем этапе эксперимента**

Компо- ненты / Уровни	Вокальная грамотность		Выразительная гармоничность исполнения		Художественно-творческая самостоятельность		Профессиональная аналитичность мышления	
	Чел.	%	чел.	%	чел.	%	чел.	%
Высокий	1	9%	0	0%	2	18%	0	0%
Средний	4	36%	4	36%	2	18%	1	9%
Низкий	6	55%	7	64%	7	64%	10	91%

Результаты диагностики всех компонентов вокального обучения студентов ЭГ на формирующем этапе опытно-экспериментальной работы отражены в таблице № 13:

Таблица 13

**Результаты диагностики всех компонентов вокального обучения
студентов ЭГ на формирующем этапе эксперимента**

Компо- ненты / Уровни	Вокальная грамотность		Выразительная гармоничность исполнения		Художественно-творческая самостоятельность		Профессиональная аналитичность мышления	
	Чел.	%	чел.	%	чел.	%	чел.	%
Высокий	4	36%	4	36%	5	46%	5	46%
Средний	6	55%	5	46%	4	36%	4	36%
Низкий	1	9%	2	18%	2	18%	2	18%

Результаты диагностики всех компонентов вокального обучения студентов КГ на формирующем этапе опытно-экспериментальной работы отражены в таблице № 14:

**Результаты диагностики всех компонентов вокального обучения
студентов КГ на формирующем этапе эксперимента**

Компо- ненты	Вокальная грамотность		Выразительная гармоничность исполнения		Художественно-творческая самостоятельность		Профессиональная аналитичность мышления	
	чел.	%	чел.	%	чел.	%	Чел.	%
Уровни								
Высокий	1	9%	1	9%	2	18%	2	18%
Средний	5	45,5%	4	36%	4	36%	3	27%
Низкий	5	45,5%	6	55%	5	46%	6	55%

Результаты диагностирования студентов из КНГ в ЭГ и КГ на констатирующем и формирующем этапах опытно-экспериментальной работы представлены на диаграммах №№ 1-4. Зеленым цветом в диаграммах обозначен количество обучающихся с высоким уровнем сформированности показателя, желтым — со средним, красным — с низким.

Диаграмма 1

**Диаграмма результатов вокальной грамотности в ЭГ и КГ
на констатирующем и формирующем этапах
опытно-экспериментальной работы**

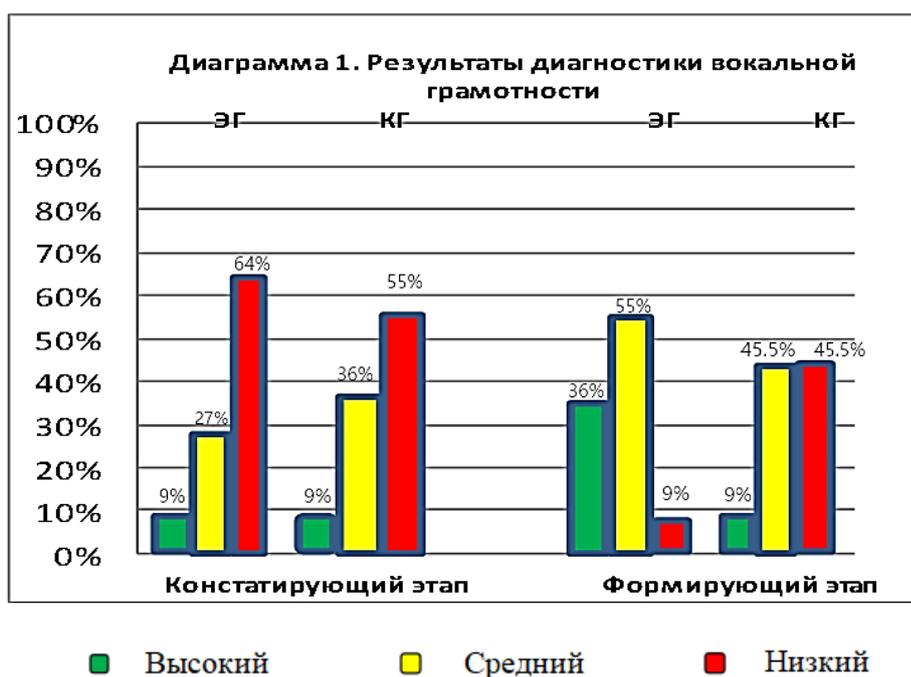


Диаграмма результатов выразительной гармоничности исполнения в ЭГ и КГ на констатирующем и формирующем этапах опытно-экспериментальной работы

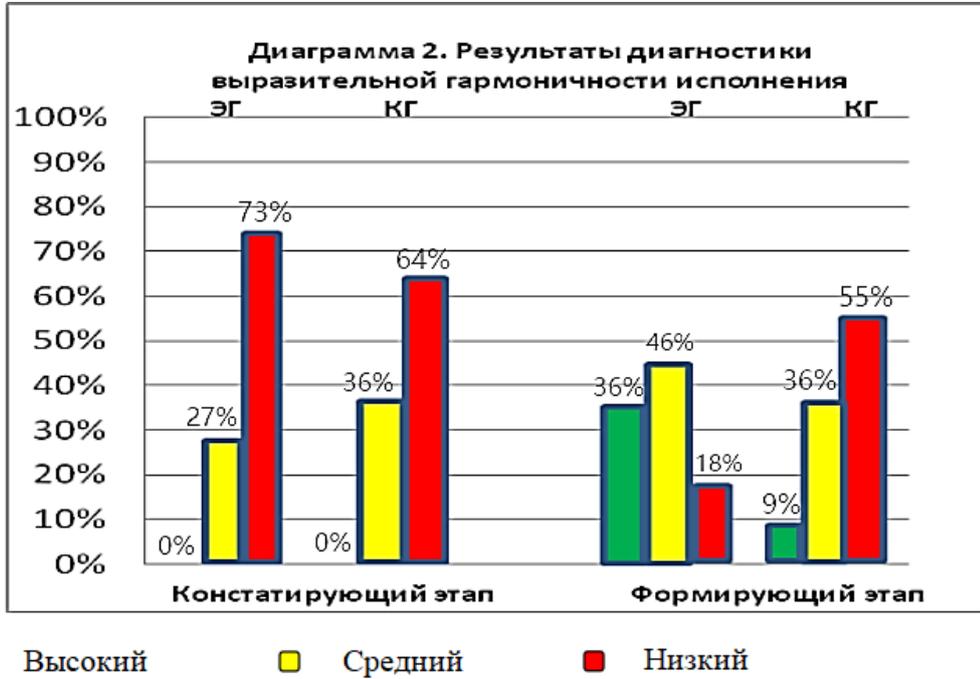
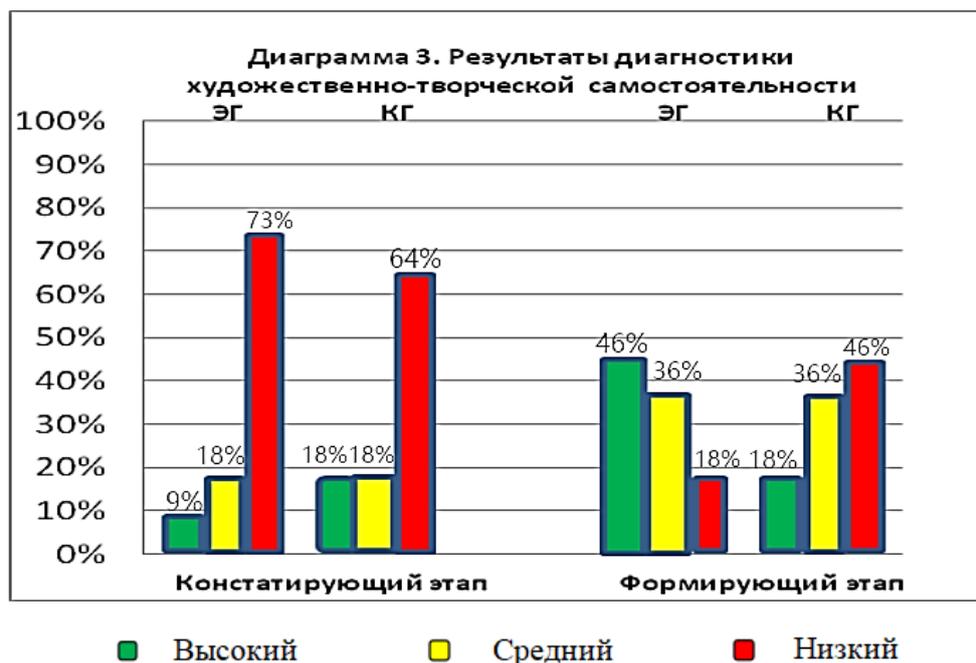
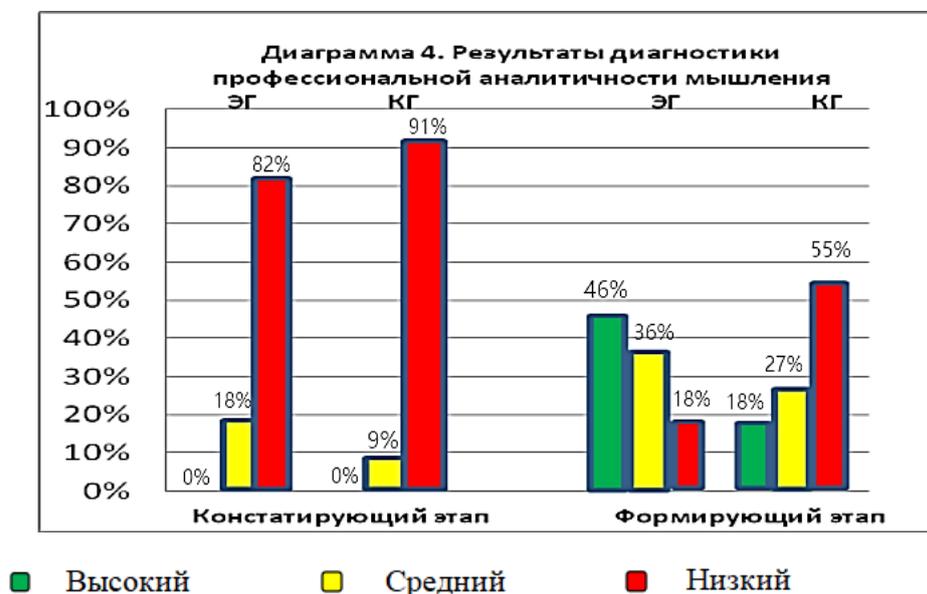


Диаграмма результатов художественно-творческой самостоятельности в ЭГ и КГ на констатирующем и формирующем этапах опытно-экспериментальной работы



**Диаграмма результатов профессиональной аналитичности мышления
в ЭГ и КГ на констатирующем и формирующем этапах
опытно-экспериментальной работы**



Полученные в ходе проведения опытно-экспериментальной работы результаты, оформленные в виде таблиц и диаграмм, наглядно отражают повышение уровней по всем компонентам вокальной культуры студентов в ЭГ по сравнению с уровнем вокальной культуры в КГ. Это доказывает эффективность применения технологии вокального обучения студентов из КНР в российском вузе.

У студентов ЭГ была сформирована профессиональная мотивация на формирование вокальной грамотности, и необходимости изучения научно-теоретических работ о строении голосового аппарата, теории вокального искусства, педагогической терминологии, правил гигиены голоса и режима работы певца, характеристик вокальных жанров разных народов и стилей. В опоре на эти знания студенты ЭГ более успешно добивались выразительности исполнения произведений, достигая гармонии вокальной техники и эмоциональности, передаче духовных смыслов художественного образа.

В ЭГ, по сравнению с КГ, заметна динамика формирования умений и навыков запоминания и координации слуховых представлений и мышечных

ощущений профессионально грамотного вокального звука, а также моделирования во внутреннем плане сформированных слуховых представлений и мышечных ощущений, и способов их координации для художественного воплощения одухотворенной идеи вокального произведения.

Студенты ЭГ не прерывали своей связи с культурой родной страны, и включали в свою исследовательскую работу и вокально-исполнительскую практику произведения в национальном самобытном жанре китайского народа — художественная песня. Работа по всем этим направлениям привела к повышению у студентов уровня профессиональной аналитичности мышления, что проявлялось в их способности к грамотному применению исследовательских методов анализа, сравнений, сопоставлений, типологизации, классификации и обобщения разных вокальных манер и технологий для воплощения художественного образа. Таким образом, проведенное научное исследование подтвердило эффективность технологии вокального обучения студентов из КНР в российском вузе.

Выводы по главе 2

Для проверки эффективности технологии вокального обучения студентов из КНР в российском вузе была разработана программа опытно-экспериментальной работы. Она строилась на следующих методических позициях:

- 1) формирование, запоминание и координация слуховых представлений и мышечных ощущений профессионально грамотного вокального звука;

2) моделирование во внутреннем плане сформированных слуховых представлений и мышечных ощущений, а также способов их координации для художественного воплощения одухотворенной идеи вокального произведения;

3) осознание современного процесса интеграции мировых традиций вокального искусства на примере самобытного камерного вокального жанра китайского народа — художественная песня;

4) применение исследовательских методов анализа, сравнений, сопоставлений, типологизации, классификации и обобщения разных вокальных манер и технологий для воплощения художественного образа.

Позиции экспериментальной технологии изложены в последовательности их усложнения — от формирования знаний, запоминания и координации слуховых представлений и мышечных ощущений профессионально грамотного вокального звука на примере вокальных показов педагога и собственного вокального опыта в традициях европейской вокальной школы — до применения исследовательских методов анализа, сравнений, сопоставлений, типологизации, классификации и обобщения разных вокальных исполнительских стилей, манер и технологий на примере концертных выступлений выдающихся вокалистов мира.

Научная и методическая новизна опытно-экспериментальной технологии исследования заключается в обосновании и реализации образовательного потенциала жанра китайской камерной вокальной музыки художественная песня при обучении вокалу китайских студентов в российском вузе; включении в учебный и концертный вокальный репертуар студентов произведений китайских композиторов в жанре художественная песня; написании эссе на произведения в этом жанре; развитии творческих способностей студентов-вокалистов при создании ими музыкально-поэтических импровизаций в национальном и самобытном жанре художественная песня.

Степень эффективности применяемых педагогических принципов в опытно-экспериментальной работе определялась по уровню сформированности их вокального опыта. Для конкретизации понятия вокальный опыт был разработан его покомпонентный состав: 1) вокальная грамотность; 2) выразительная гармоничность исполнения; 3) художественно-творческая самостоятельность; 4) профессиональная аналитичность мышления. Содержательное наполнение всех компонентов взаимосвязано. Поэтому характеристика каждого из них обязательно раскрывается также в контексте остальных компонентов вокального опыта.

Структура и логика всей опытно-экспериментальной работы выстроена на системной организации технологии вокального образования студентов из КНР в российском вузе, методических позиций для их реализации и компонентов вокального обучения как индикаторов эффективности этих педагогических принципов.

Цель опытно-экспериментальной работы заключалась в проверке эффективности разработанной в исследовании технологии вокального обучения студентов из КНР в РГПУ.

Опытно-экспериментальная работа была спланирована и проведена в четыре этапа: подготовительный, констатирующий, формирующий, обобщающий.

Исследование динамики процесса вокального обучения китайских студентов осуществлялось по специально разработанным критериям. Каждому из компонентов соответствовал свой критерий: вокальная грамотность — когнитивный критерий, выразительная гармоничность исполнения определялась — мыслеобразный критерий, художественно-творческая самостоятельность — инициативный критерий, профессиональная аналитичность мышления — рефлексивный критерий. На основании разработанных показателей по каждому из критериев была разработана уровневая градация сформированности каждого из компонентов вокального опыта — высокий, средний и низкий уровни. Это позволило фиксировать

динамику изменений каждого из компонентов вокального обучения и, следовательно, сделать вывод об эффективности применяемой технологии в вокальном образовании китайских студентов.

Эффективность разработанной в исследовании технологии определялась по уровню сформированности каждого из компонентов вокального обучения студентов до начала опытно-экспериментальной работы (констатирующий этап) и после ее окончания (обобщающий этап). Для этого по каждому из компонентов была разработана специальная комплексная диагностика. Весь разработанный диагностический комплекс является авторским.

Сравнение полученных результатов на констатирующем и формирующем этапах опытно-экспериментальной работы со студентами из КНР показало положительную динамику формирования всех компонентов на основе применения технологии вокального обучения в ЭГ по сравнению с КГ.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На основе методологического анализа категории «технология» и исторического опыта вокальной педагогики в рамках данного исследования было сформулировано определение технологии в контексте вокального образования. Данное определение представляет собой фундаментальное теоретическое положение, на котором базируется система научно обоснованных принципов вокального образования, обеспечивающих достижение высокой результативности как в педагогической, так и в исполнительской деятельности вокалиста.

Для проверки эффективности технологии вокального обучения студентов из КНР в российском вузе была разработана программа опытно-экспериментальной работы. Авторская технология обучения вокалу была построена на основных принципах развивающего обучения. Она строилась на следующих методических позициях: 1) формирование, запоминание и координация слуховых представлений и мышечных ощущений профессионально грамотного вокального звука; 2) моделирование во внутреннем плане сформированных слуховых представлений и мышечных ощущений, а также способов их координации для художественного воплощения одухотворенной идеи вокального произведения; 3) осознание современного процесса интеграции мировых традиций вокального искусства на примере самобытного камерного вокального жанра китайского народа — художественная песня; 4) применение исследовательских методов анализа, сравнений, сопоставлений, типологизации, классификации и обобщения разных вокальных манер и технологий для воплощения художественного образа.

Научная и методическая новизна опытно-экспериментальной технологии заключается в обосновании и реализации образовательного

потенциала жанра китайской камерной вокальной музыки художественная песня при обучении вокалу китайских студентов в российском вузе; включении в учебный и концертный вокальный репертуар студентов произведений китайских композиторов в жанре художественная песня; написании эссе на произведения в этом жанре; развитии творческих способностей студентов-вокалистов при создании ими музыкально-поэтических импровизаций в национальном и самобытном жанре художественная песня.

Степень эффективности применяемой технологии в опытно-экспериментальной работе определялась с помощью диагностики. Был разработан ее компонентный состав: 1) вокальная грамотность; 2) выразительная гармоничность исполнения; 3) художественно-творческая самостоятельность; 4) профессиональная аналитичность мышления. Содержательное наполнение всех компонентов взаимоувязано. Поэтому характеристика каждого из них обязательно раскрывается также в контексте остальных компонентов вокального обучения.

Структура и логика всей опытно-экспериментальной работы выстроена на системной организации ее трех составляющих — технологии вокального образования студентов из КНР в российском вузе, методических позиций для их реализации и компонентов вокального обучения, на основе синтеза технологических установок западноевропейской, российской и китайской вокальных школ.

Опытно-экспериментальная работа была спланирована и проведена в четыре этапа: подготовительный, констатирующий, формирующий, обобщающий.

Исследование динамики процесса формирования вокального обучения китайских студентов осуществлялось по специально разработанным критериям. Каждому из них соответствовал свой критерий: вокальная грамотность — когнитивный критерий, выразительная гармоничность исполнения определялась — мыслеобразный критерий, художественно-

творческая самостоятельность — инициативный критерий, профессиональная аналитичность мышления — рефлексивный критерий. На основании разработанных показателей по каждому из критериев была разработана уровневая градация сформированности каждого из компонентов вокального опыта — высокий, средний и низкий уровни. Это позволило фиксировать динамику изменений каждого из компонентов вокального обучения и, следовательно, сделать вывод об эффективности применяемой технологии в вокальном образовании китайских студентов.

Таким образом, цель работы достигнута, задачи выполнены, гипотеза нашла свое подтверждение. Дано теоретико-методическое обоснование и внедрение в учебный процесс авторской технологии обучения китайских студентов-вокалистов в российском педагогическом вузе. Рассмотрена вокальная подготовка как технологический процесс обучения китайских студентов в российском педагогическом вузе, выявлены педагогические условия комплексного изучения вокальных технологий в классе китайскими студентами в российском педагогическом вузе, разработана технология вокального обучения китайских студентов в учебном процессе российского педагогического вуза, обоснована технология обучения в вокальном классе китайскими студентами в российском педагогическом ВУЗе, апробированы исследовательские выводы.

Было доказано, что эффективность применения технологии вокального обучения китайских студентов в российском педагогическом вузе возможна при соблюдении следующих педагогических условий: опора на технологию развивающего обучения в процессе вокального образования студентов; органичное сочетание вокальной технологии обучения и эмоционально-выразительные качества учащегося при передаче одухотворенных художественных образов музыкальных произведений; приобщение китайских студентов к национальным традициям, культурным ценностям в области музыкально-художественной культуры и исполнительского искусства ведущих вокальных школ мира без утраты самобытной культурной

идентичности; проведение самоанализа процесса вокальной фонации в целостности всех его актов, органов и их функций.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алмазов, Е. И. О некоторых причинах плохого интонирования у учащихся 1-2 классов / Е. И. Алмазов, Н. Д. Орлова. — Москва: Изд-во АПН РСФСР, 1959. — Вып. 100. — С. 233–258.
2. Амелин, Н. Н. Основные технологии построения певческого голоса / Н. Н. Амелин // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сб. науч. трудов / Ред.-сост. М. В. Воротной; науч. ред. Р. Г. Шитикова. — Санкт-Петербург: Скиния-Принт, 2016. — Вып. 8, Ч. 2. — С. 207–217.
3. Ананьев, Б. Г. О соотношении способностей и одаренности / Б. Г. Ананьев // Проблемы способностей / Под ред. В. Н. Мясищева. — Москва: Изд-во АПН РСФСР, 1962. — 308 с.
4. Асафьев, Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. В. Асафьев; ред. и вступ. статья Е. М. Орловой. — Ленинград: Музыка, 1973. — 144 с.
5. Аспелунд, Д. Л. Развитие певца и его голоса: учеб. пособие / Д. Л. Аспелунд. — 3-е изд., стер. — Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2017. — 178 с.
6. Багадунов, В. А. Музыкальная акустика / В. А. Багадунов, Н. А. Гарбузов, П. Н. Зимин [и др.] ; под редакцией Н. А. Гарбузова. — Москва : Музгиз, 1954. — 237 с.
7. Багадунов, В. А. Начальные приемы развития детского голоса / В. А. Багадунов, Н. Д. Орлова, А. А. Сергеев; под общей редакцией В. А. Багадунова; Акад. пед. наук РСФСР. Ин-т худож. воспитания. — Москва: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1954. — 44 с.
8. Багрунов, В. В. Азбука владения голосом / В. В. Багрунов. — Санкт-Петербург: АООТ, 2006. — 280 с.

9. Баренбойм, Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л. А. Баренбойм. — Ленинград: Музыка, 1974. — 337 с.
10. Барсов, Ю. А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки / Ю. А. Барсов. — Ленинград: Музыка, 1968. — 66 с.
11. Бархатова, И. Б. Гигиена голоса для певцов: учеб. пособие / И. Б. Бархатова. — Санкт-Петербург : Лань: Планета музыки, 2018. — 125 с.
12. Безант, А. Вокалист. Школа пения: учеб. пособие / А. Безант. — Санкт-Петербург: Планета Музыки, 2019. — 192 с.
13. Безрукова, В. С. Основы духовной культуры. Энциклопедический словарь педагога / В. С. Безрукова. — Екатеринбург, ГОУ ВПО УГТУ-УПИ, 2000. — 937 с.
14. Беспалько, В. П. Слагаемые педагогической технологии / В. П. Беспалько. — Москва : Педагогика, 1989. — 190 с.
15. Большаков, Б. Е. Закон природы, или Как работает Пространство-Время? / Б. Е. Большаков; Российская акад. естественных наук, Международный ун-т природы, общества и человека «Дубна». — Москва – Дубна : LT, 2002. — 270 с.
16. Бронов, С. А. Педагогические тесты оценивания полноты освоения студентами дидактических единиц / С. А. Бронов, А. В. Мартынов, Д. С. Мартынова // Вестник Красноярского гос. пед. ун-та им. В. П. Астафьева. — 2018. — № 2 (44). — С. 38–49. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskie-testy-otsenivaniya-polnoty-osvoeniya-studentami-didakticheskikh-edinits> (дата обращения: 19. 04. 2023).
17. Вайнштейн, Л. И. Камилло Эверарди и его взгляды на вокальное искусство: воспоминания ученика / Л. И. Вайнштейн. — Санкт–Петербург: Союз художников, 2013. — 55 с.
18. Ван Дунмэй. Особенности вокальной подготовки в системах высшего образования России и КНР / Дунмэй Ван // Инновации в отраслях народного хозяйства как фактор решения социально-экономических проблем современности: сб. докладов и материалов VIII Международной научно-

практической конф., Москва, 20-21 декабря 2018 / Институт непрерывного образования. — Москва: Институт непрерывного образования. 2018. — С. 206–211.

19. Ван Дунмэй. Развитие певческих способностей в классе вокальной подготовки на основе различных методик / Ван Дунмэй, Пэй Цзяфань // Инновации в отраслях народного хозяйства как фактор решения социально-экономических проблем современности: сб. докладов и материалов VIII Международной научно-практической конф., Москва, 20-21 декабря 2018 / Институт непрерывного образования. — Москва : Ин-т непрерывного образования, 2018 — С. 231–235.

20. Ван Кэсинь. Художественные характеристики современных китайских новых художественных песен / Ван Кэсинь // Инновационное развитие: потенциал науки и современного образования: сб. статей VII Международной научно-практической конф., Пенза, 05 ноября 2020 / Отв. ред. Гуляев Г. Ю. — Пенза : Наука и Просвещение, 2020. — С. 175–180.

21. Ван Хонтао. Использование художественных песен на стихи старинных поэтов в музыкальном образовании Китая / Ван Хонтао // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. — URL: jurnal.org/articles/2012/ped38.html (дата обращения: 02. 02. 2023).

22. Ван Цзе. Музыкальная культура Китая первой половины XX века. Диалог европейского и национального / Ван Цзе, Н. Н. Брагина // Вестник культурологи. — 2021. — № 2 (97). — С. 63–78.

23. Ван Цюн. Национально-культурные традиции в вокально-сценическом искусстве : на примере пекинской музыкальной драмы и русского оперного театра : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 24.00.01 / Ван Цюн; Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2008. — 23 с.

24. Ван Шижан. Жанры камерно-вокальной лирики европейского типа в китайской музыке 1920–1940 гг. / Шижан Ван // Современные проблемы

науки и образования. — 2015. — № 2-1. — URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=20743> (дата обращения: 19.05.2024).

25. Варламов, А. Е. Полная школа пения: учеб. пособие / А. Е. Варламов. — 4-е изд., стер. — Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2012. — 120 с.

26. Василенко, Н. В. Образование в контексте институционализма / Н. В. Василенко, В. В. Шапкин // Теория и практика сервиса: экономика, социальная сфера, технологии. — 2011. — № 1 (7). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrazovanie-v-kontekste-institutsionalizma> (дата обращения 21.12.2022).

27. Вербов, А. Я. Техника постановки голоса: учеб. пособие / А. Я. Вербов. — 3-е изд., стер. — Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2016. — 64 с.

28. Воронин, А. С. Словарь терминов по общей и социальной педагогике: учебное электронное текстовое издание / А. С. Воронин. — Екатеринбург: ГОУ ВПО УГТУ-УПИ, 2006. — 135 с. — URL: https://study.urfu.ru/Aid/Publication/415/1/Voronin_v.pdf (дата обращения: 19.05.2024)

29. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский; общ. ред. Вяч. Иванова. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Искусство, 1968. — 576 с.

30. Гавристова, Т. М. История зарубежного искусства Востока (театральное искусство Китая и Японии): учебно-методическое пособие / Т. М. Гавристова; Ярославский гос. ун-т им. П. Г. Демидова. — Ярославль: ЯрГУ, 2019. — 44 с.

31. Гарбузов, Н. А. Внутризонный интонационный слух и методы его развития / Н. А. Гарбузов. — Москва; Ленинград: Гос. муз. изд-во, 1951. — 63 с.

32. Гарбузов, Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха / Н. А. Гарбузов; Акад. наук СССР. Сектор психологии Института философии. — Москва; Ленинград: Изд-во Акад. наук Н СССР, 1948. — 84 с.

33. Гарбузов, Н. А. Зонная природа темпа и ритма // Н. А. Гарбузов; Акад. наук СССР; Ин-т философии; Сектор психологии. — Москва : Изд-во Академии наук СССР, 1950. — 75 с.

34. Гарсиа, М. Школа пения / Мануэль Гарсиа; предисл., перевод., комментарии и примеч. В. А. Багадурова. — Москва: Музгиз, 1956. — 127 с.

35. Глазырина, Е. Ю. Музыка в четвертом измерении : вопросы методологии, теории и методики музыкального обучения и воспитания школьников : монография / Е. Ю. Глазырина ; Урал. гос. пед. ун-т. — Москва : Искусство в школе, 2001. — 372 с.

36. Глинка, М. И. Упражнения для усовершенствования голоса. Школа пения для сопрано: учеб. пособие / М. И. Глинка. — Санкт-Петербург: Лань, 2016. — 72 с.

37. Глоссарий философских терминов И. Ф. им. Киренского РАН. — URL: <https://1052.slovaronline.com/> (дата обращения: 19.05.2024)

38. Голубев, П. В. Советы молодым педагогам-вокалистам / П. В. Голубев. — Москва : Музгиз, 1956. — 104 с.

39. Гонтаренко, Н. Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства / Н. Б. Гонтаренко. — Изд. 2-е. — Ростов-на-Дону: Феникс, 2007. — 156 с.

40. Горелова, И. Н., Лысенко, Н. Н., Мухлынкина, Ю. В. Культура и межличностное взаимодействие / И. Н. Горелова, Н. Н. Лысенко, Ю. В. Мухтынкина. — Москва: РУТ (МИИТ), 2018. — 126 с.

41. Горохов, В. Г. Понятие «технология» в философии техники и особенность социально-гуманитарных технологий / В. Г. Горохов // Эпистемология и философия науки. — 2011. — Т. XXVIII, № 2. — С. 110–123. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-tehnologiya-v-filosofii-tehniki-i-osobennost-sotsialno-gumanitarnyh-tehnologiy> (дата обращения: 19. 05. 2024).

42. Готсдинер, А. Л. К проблеме многосторонних способностей / А. Л. Готсдинер // Вопросы психологии. — 1991, — № 4. — С. 82–88.

43. Даренский, В. И. Психология как один из элементов вокальной педагогики / В. И. Даренский // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сб. науч. трудов / Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена; ред.-сост. М. В. Воротной; науч. ред. Р. Г. Шитикова. — Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2018. — Вып. 9, ч. 1. — С. 12–18.

44. Дейша-Сионицкая, М. А. Пение в ощущениях: учеб. пособие / М. А. Дейша-Сионицкая. — Изд. 3-е, стер. — Санкт-Петербург: Планета музыки; Лань, 2016. — 64 с.

45. Демедюк, И. П. Особенности профессиональной подготовки вокалистов в вузах культуры и искусств / И. П. Демедюк // Вестник Московского гос. ун-та культуры и искусств. — 2016. — № 3 (71). — С. 226–233. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-professionalnoy-podgotovki-vokalistov-v-vuzah-kultury-i-iskusstv/viewer> (дата обращения: 19.05.2024).

46. Демедюк, И. П. Профессиональное мастерство вокалистов как объект психолого-педагогического анализа / И. П. Демедюк // Вестник Московского гос. ун-та культуры и искусств. — 2016. — № 2 (70). — С. 221–226. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/professionalnoe-masterstvo-vokalistov-kak-obekt-psihologopedagogicheskogo-analiza> (дата обращения 19.05.2024).

47. Детский голос : Экспериментальные исследования / Под ред. В. Н. Шацкой ; Акад. пед. наук СССР. Ин-т худож. воспитания. — Москва : Педагогика, 1970. — 231 с.

48. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики : учеб. пособие для муз. вузов / Л. Б. Дмитриев. — Москва: Музыка, 1968. — 675 с.

49. Дробышевская, Н. С. Итальянские корни русского вокала (из истории обучения певцов Придворной певческой капеллы) / Н. С. Дробышевская // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2013. — № 7 (33). — Ч. I. — С. 60–67.

50. Дрожжина, М. Н. Оперное вокальное исполнительство в Китае (в контексте проблемы Восток-Запад) / М. Н. Дрожжина, Ли Кэ // Россия — Япония — КНР — Республика Корея: история, теория, практика и современные перспективы культурного сотрудничества: Сб. материалов Международной конф., Новосибирск, 25–26 сентября 2020. — Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 2020. — С. 75–82.

51. Ду Сывэй. Формирование певческих умений у вокалистов в высших учебных заведениях КНР : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 / Ду Сывэй; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. — Москва, 2008. — 24 с.

52. Ду Хуэйцю. Классификация учебных заведений вокалистов в современном Китае / Ду Хуэйцю, Г. П. Овсянкина // Известия Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена. — 2019. — № 194. — С. 208–215.

53. Ду Хуэйцю. Современная концепция вокального образования в КНР в свете российских и китайских научно-методических достижений : диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук : 13.00.02 / Ду Хуэйцю; ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры». — Санкт-Петербург, 2021. — 169 с.

54. Е Цюн. Межкультурное взаимодействие как фактор развития высшего музыкального образования в Китае (на примере подготовки вокалистов) / Е Цюн // Весті БДПУ. — 2017. — № 1 (91). — С. 45–49.

55. Е Цюн. Тенденции развития вокального образования в высших педагогических учебных заведениях Китая / Е Цюн // Образование и наука в России : Актуальные вопросы теории и практики: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф. — Чебоксары : ЧГУ, 2016. — С. 23–25.

56. Жуань Юнчень. Пекинская опера как синтетическое сценическое действие : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.01 / Жуань Юнчень; Рос. ун-т театр. искусства (ГИТИС). — Москва, 2013. — 27 с.

57. Заседателев, Ф. Ф. Научные основы постановки голоса / Ф. Ф. Заседателев. — Санкт-Петербург: Лань, 2016. — 120 с.

58. Интроспекция // Кондаков, И. М. Психология : Иллюстрированный словарь / И. М. Кондаков. — 2-е изд., доп. и перераб. — Санкт-Петербург : Прайм-Еврознак, 2007. — С. 228.

59. Качественные и количественные методы психологических и педагогических исследований: учебник / В. И. Загвязинский, А. Ф. Закирова, Р. Атаханов [и др.]; под ред. В. И. Загвязинского. — Москва: Академия, 2013. — 240 с.

60. Кобзев, А. И. Старые проблемы и новый перевод «Ши Цзина» / А. И. Кобзев // Общество и государство в Китае. — 2018. — Т. 48, № 2. — С. 261–331.

61. Ковалев, А. Г. Психические особенности человека. В 2-х т. / А. Г. Ковалев, В. Н. Мясичев. — Ленинград: Изд-во Ленинградского университета, 1960. — Т. 2: Способности. — 304 с.

62. Копылов, Н. Д. «Артист, учитель, человек»; к 100-летию со дня рождения народного артиста РСФСР, профессора Яна Христофоровича Вутираса / Н. Д. Копылов // Научное мнение. — 2015, — Вып. 2-1. — С. 163–169.

63. Копылов, Н. Д. Вокально-педагогический репертуар для баритона. Романсы П. И. Чайковского: учебно-методические пособие с аудиоприложением / Н. Д. Копылов, Г. Е. Иванова. — Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2015. — Вып. 1. — 56 с.

64. Копылов, Н. Д. Особенности формирования гласных в процессе обучения академическому вокалу мужских голосов / Н. Д. Копылов // Методологические проблемы современного музыкального образования: сб. статей по материалам X Международной научно-практической конференции. — Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2015. — С. 98–101.

65. Ламперти Ф. Искусство пения по классическим преданиям: технические правила и советы ученикам и артистам / Ф. Ламперти. — 2-е изд., испр. — Санкт-Петербург [и др.] : Лань [и др.], 2009. — 192 с.

66. Левидов, И. И. Певческий голос в здоровом и больном состоянии / И. И. Левидов. — Москва: Издательство Юрайт, 2019. — 268 с.
67. Леонтьев, А. Н. Деятельность. Сознание. Личность: учеб. пособие / А. Н. Леонтьев. — Москва: Академия, 2004. — 352 с.
68. Ли Эрюн. Вокальные исполнительские традиции на территории Китая в исторической ретроспективе / Эрюн Ли // Этносоциум. — 2015. — № 4 (82). — С. 144–148.
69. Линклэйтер, К. Освобождение голоса / К. Линклэйтер; пер. с англ. Л. В. Соловьевой. — Москва: ГИТИС, 1993. — 175 с.
70. Лу Хуачжао. Педагогические условия развития вокально-исполнительского потенциала китайских студентов в образовательном процессе вуза : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук : 13.00.08 / Лу Хуачжао; Воронеж. гос. ун-т. — Воронеж, 2018. — 24 с.
71. Луканин, В. М. Мой метод работы с певцами / В. М. Луканин. — Ленинград: Музыка. 1972. — 48 с.
72. Лю Цзинь. Оперная культура современного Китая: проблема подготовки исполнительских кадров : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата наук : 13.00.02 / Лю Цзинь; Российский гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2010. — 23 с.
73. Манфредини, В. Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыки. Издана господином Винченцо Манфредини вторым и помноженным изданием на итальянском языке в 1797 году в Венеции; С итальянского на русский перевел Степан Дехтярев / В. Манфредини. — Санкт-Петербург: В театральной типографии, 1805. — 89 с. — URL: https://vk.com/doc4410839_496610380?hash=V6crzeDkLF0ywhMKmL5LcVjgIkIxdMGbtvWppU5UqzT&dl=EaagNzt5np61VDEZLSozGTEZba26lYK1UR4QdBbAXt0 (дата обращения: 25.12.2024).

74. Машевский, Г. П. Вокально-исполнительские и педагогические принципы А. С. Даргомыжского / Г. П. Машевский. — Ленинград: Музыка, 1976. — 64 с.

75. Медушевский, В. В. К проблеме семантического синтаксиса (о художественном моделировании эмоций) / В. В. Медушевский // Советская музыка. — 1973. — № 8. — С. 20–29.

76. Менабени, А. Г. Методика обучения сольному пению / А. Г. Менабени. — Москва: Просвещение, 1987. — 95 с.

77. Методология и методы психолого-педагогического исследования : учеб. пособие для студентов высших учебных заведений / В. И. Загвязинский, Р. Атаханов. — 7-е изд., стер. — Москва : Академия, 2012. — 206 с.

78. Мирзоева, М. М. Л. А. Доливо — певец и педагог / М. М. Мирзоева // Вопросы вокальной педагогики / Ред.-сост. А. С. Яковлева. — Москва: Музыка, 1984. — Вып. 7. — С. 8–31.

79. Морозов, В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники / В. П. Морозов. — Москва: Издательский отдел Института психологии РАН, 2002. — 494 с.

80. Морозов, В. П. Резонансная техника пения и речи. Методики мастеров: сольное, хоровое пение, сценическая речь / В. П. Морозов [и др.] ; авт.-сост. В. П. Морозов ; Совет по вокальному искусству при М-ве культуры РФ, Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Гос. ун-т театрального искусства — ГИТИС, Центр «Искусство и наука». — Москва : Когито-Центр, 2013. — 439 с.

81. Морозов, В. П. Тайны вокальной речи / В. П. Морозов. — Ленинград: Наука, 1967. — 122 с.

82. Морозова, Е. В. Особенности исполнения оперной музыки Джузеппе Верди на примере партии Джильды из оперы «Риголетто». Урок музыки в современной школе / Е. В. Морозова // Методологические и методические проблемы современного общего музыкального

образования. — Санкт-Петербург: РГПУ им. А. И. Герцена, 2015. — Вып. 9. — С. 143–146.

83. Мясищев, В. Н. О связи склонностей и способностей // В. Н. Мясищев Психология отношений: избранные психологические труды / В. Н. Мясищев ; под ред. А. А. Бодалева ; Российская акад. образования, Московский психолого-социальный ин-т. — 4-е изд. — Москва : Изд-во Московского психолого-социального ин-та ; Воронеж : МОДЭК, 2011. — С. 133–143. — URL: <https://vshp.pro/wp-content/uploads/2020/04/Myasishhev-V.N.-Psihologiya-otnoshenij.pdf> (дата обращения 24.10.2024 г.).

84. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. — Москва: Музыка, 1972. — 384 с.

85. Назаренко, И. К. Искусство пения: хрестоматия / И. К. Назаренко. — Москва: Музыка, 1968. — 622 с.

86. Народы и религии мира: Энциклопедия / Гл. ред. В. А. Тишков; Редколлегия: О. Ю. Артемова, С. А. Арутюнов, А. Н. Кожановский [и др.]. — Москва: Большая Российская энциклопедия, 1998. — 928 с.

87. Непейвода С. И. Грим : учеб. пособие / С. И. Непейвода. — 4-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2020. — 128 с.

88. Ниссен-Саломан Г. учебно-методическое пособие / Генриетта Ниссен-Саломан ; науч. ред. Е. П. Пономаренко. — Санкт-Петербург : Лань ; Москва : Планета музыки, 2015. — 437 с.

89. Новиков, А. М. Методология: словарь системы основных понятий / А. М. Новиков, Д. А. Новиков. — Москва: Либроком, 2013. — 208 с.

90. Новиков, А. М. Педагогика: словарь системы основных понятий / А. М. Новиков. — Москва: Издательский центр ИЭТ, 2013. — 275 с.

91. Норд Д. Институты, институциональные изменения и функционирование экономики. / Д. Норд; пер. с англ. А. Н. Нестеренко; предисл. и науч. ред. Б. З. Мильнера. — Москва: Фонд экономической книги «Начала», 1997. — 190 с.

92. Огурцов, А. П. Рефлексия / А. П. Огурцов // Новая философская энциклопедия: в 4 т. — Москва: Мысль, 2010. — Т. 3: Н–С. — 692 с.

93. Островский, Н. Ф. К вопросу о взаимодействии речи и пения / Н. Ф. Островский // Методологические проблемы современного музыкального образования : сборник статей по материалам XI и XII Международных научно-практических конференций «Методологические и методические проблемы педагогики искусства», Санкт-Петербург, 3-4 апреля 2017 г. / М-во образования и науки РФ, Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена ; ред.-сост. С. М. Карпова. — Санкт-Петербург : Скифия-принт, 2017. — С. 60-63.

94. Педагогические технологии. В 3 ч. Часть 1. Образовательные технологии : учебник и практикум для вузов / Под общ. ред. Л. В. Байбородовой, А. П. Чернявской. — 2-е изд., перераб. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2023. — 258 с.

95. Перегудов, Ф. И. Введение в системный анализ / Ф. И. Перегудов, Ф. П. Тарасенко. — Москва: Высшая школа, 1989. — 361 с.

96. Петрушин, В. И. Музыкальная психология: учеб. пособие / В. И. Петрушин. — Москва: Трикста; Академический Проект, 2008. — 398 с.

97. Плужников, К. И. Механика пения. Принципы постановки голоса / К. И. Плужников. — Санкт-Петербург: Лань, 2013. — 96 с.

98. Плужников, К. И. Принципы вокальной педагогики / К. И. Плужников. — Санкт-Петербург: Композитор, 2018. — 116 с.

99. Подольская, Е. А. Общенаучные принципы исследования // Е. А. Подольская. Методология научных исследований: Терминологический словарь / Е. А. Подольская; Народная украинская акад. — Харьков: Изд-во НУА, 2016. — С. 66.

100. Полищук, В. И. Принцип / В. И. Полищук // История и философия науки: Энциклопедический словарь. — Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гуманит. ун-та, 2010. — С. 230.

101. Пономаренко, Е. Ю. Исполнительская деятельность и педагогические принципы Генриетты Ниссен-Саломан : автореф. дис. ... канд.

искусствоведения : 17.00.02 / Пономаренко Елена Юрьевна; Российский гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2013. — 23 с.

102. Порус, В. Н. Простоты принцип / Электронная библиотека ИФ РАН / В. Н. Порус // Новая философская энциклопедия. — URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH2120954aaecac8b1b76221> (дата обращения: 06.05.2024).

103. Принцип / Этимологический онлайн-словарь русского языка Шанского Н. М. — URL: <https://lexicography.online/etymology/shansky/%D0%BF> (дата обращения: 06.05.2024).

104. Работа с энергией. Что такое дянтьянь // Официальный сайт «Школа вьетнамского кунг Фу». KIM LIEN HOA PHAI. — URL: https://vk.com/@kungfu_vietnam-rabota-s-energiei-что-такое-dyantyuan (дата обращения: 19.05.2024).

105. Ражников. В. Г. Диалоги о музыкальной педагогике. / В. Г. Ражников. — Москва: Музыка, 1989. — 274 с.

106. Рахманин, О. Б. Из китайских блокнотов: о культуре, традициях, обычаях Китая / О. Б. Рахманин. — Москва: Наука, 1982. — 112 с.

107. Рубинштейн, С. Л. Избранные философско-психологические труды. Основы онтологии, логики и психологии / С. Л. Рубинштейн. — Москва: Наука, 1997. — 463 с.

108. Рудин, Л. Б. Основы фониатрии и гигиены голоса: курс лекций / Л. Б. Рудин. — Москва: МГУКИ, 2008. — 50 с.

109. Савельева, Ю. В. Значение индивидуальных занятий по вокальному классу для профессионального звучания хорового коллектива / Ю. В. Савельева // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сб. науч. трудов / Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена; ред.-сост. М. В. Воротной; науч. ред. Р. Г. Шитикова. — Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2016. — Вып. 8, ч. 1. — С. 13–18.

110. Савельева, Ю. В. Педагогические взгляды профессора В. М. Луканина на проблему становления оперного певца / Ю. В. Савельева,

О. А. Привалова // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Материалы VI международной научно-практической конф., Санкт-Петербург, 04-06 декабря 2013 г. — Санкт-Петербург: Изд-во Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена, 2014. — Ч. 2. — С. 111–116.

111. Саракаева, Э. А. Философия феминности в китайской опере / Э. А. Саракаева // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2010. — № 1 (5). — С. 146–149.

112. Се Сянкэ. Вокальный опыт и принципы его формирования у студентов из КНР в российском вузе / Се Сянкэ // Музыкально-эстетическое и художественное образование: опыт, традиции, инновации: материалы Международной научно-практической конф., Елец, 26 октября 2022 г. / Отв. ред. В. И. Климов. — Елец: Елецкий гос. ун-т им. И. А. Бунина, 2022. — С. 90–97.

113. Се Сянкэ. Дыхание в певческой традиции Китая / Се Сянкэ // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сб. науч. трудов. / Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена ; ред.-сост. Н. И. Верба, науч. ред. Р. Г. Шитикова. — Вып. 18. — Санкт-Петербург: Астерион, 2023. — С. 293–296.

114. Се Сянкэ. К вопросу об интеграции традиций итальянской школы пения в культуру и образование Китая / Се Сянкэ // Педагогическое образование. — 2022. — Т. 3, № 1. — С. 26–30.

115. Се Сянкэ. Новаторство педагогической концепции Чжоу Сяоянь в практике обучения вокалистов / Се Сянкэ // Тенденции развития науки и образования. — 2022. — № 90, Октябрь (Ч. 1). — С. 145–147.

116. Се Сянкэ. Принципы вокального образования в Китае: традиции и актуальное состояние / Се Сянкэ // Высшее образование сегодня. — 2023. — № 3. — С. 134–139.

117. Се Сянкэ. Принципы формирования профессиональной культуры вокалиста в ВУЗе / Се Сянкэ // Музыкальная культура глазами молодых

ученых : сб. науч. трудов XVII Международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 09–11 декабря 2021 г. / Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена ; ред.-сост. Н. И. Верба, научн. ред. Р.Г. Шитикова. — Санкт-Петербург, 2022. — Вып. 17. — С. 286–289.

118. Се Сянкэ. Психоэмоциональный фактор воспитания вокалиста в педагогической концепции Чжоу Сяоянь / Се Сянкэ // Международный научно-исследовательский журнал. — 2021. — № 12 (114), ч. 3. — С. 112–115.

119. Се Сянкэ. Разработка технологии вокального обучения китайских студентов в российских музыкально-педагогических вузах / Сянкэ Се // Управление образованием: теория и практика. — 2023. — Том 13, №11-2. — С. 259–263.

120. Се Сянкэ. Современные исследования вибрато в вокальном искусстве / Сянкэ Се // Современный учитель — взгляд в будущее: сб. науч. статей Международного научно-образовательного форума. В 3-х частях. Екатеринбург, 2022. — Екатеринбург : [б. и.], 2022. — Ч. 3. — С. 246–248.

121. Селевко, Г. К. Современные образовательные технологии: Учеб. пособие / Г. К. Селевко. — Москва : Нар. образование, 1998. — 255 с.

122. Селевко, Г. К. Энциклопедия образовательных технологий: в 2 т. / Г. К. Селевко. — Москва : НИИ школьных технологий, 2006. — Т. 1. — 816 с.

123. Сидоренко, Н. И. Принципы и их значение для построения теории / Н. И. Сидоренко // Вестник Российского экономического ун-та им. Г. В. Плеханова. — 2016. — № 2 (86). — С. 157–166.

124. Смелкова, Т. Д. Академическое пение в современном образовательном пространстве: учебно-методическое пособие / Т. Д. Смелкова, Ю. В. Савельева. — Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2018. — 416 с.

125. Смелкова, Т. Д. Вокально-исполнительская культура в современном образовательном пространстве / Т. Д. Смелкова // Universum: Вестник Герценовского ун-та. — 2014. — №1. — С. 56–60.

126. Смелкова, Т. Д. Гигиена голоса как необходимое условие профессиональной певческой деятельности / Т. Д. Смелкова, Ю. В. Савельева // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сб. науч. трудов / Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена ; ред.-сост. М. В. Воротной; науч. ред. Р. Г. Шитикова. — Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2016. — Вып. 7, ч. 1. — С. 55–59.

127. Смелкова, Т. Д. Дисциплина «Вокальное исполнительство» // Учебно-методический комплекс по сетевой образовательной программе «Гуманитарные технологии в музыкальном искусстве и образовании» / Т. Д. Смелкова, Ю. В. Савельева. — Санкт-Петербург: Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, 2014. — С. 92–96.

128. Смелкова, Т. Д. Методические принципы и установки обучения академическому пению в учреждениях высшего музыкально-педагогического образования / Т. Д. Смелкова, Ю. В. Савельева // Методические проблемы современного музыкального образования. Сб. статей по материалам XI и XII международных научно-практических конференций «Методологические и методические проблемы педагогики искусства», Санкт-Петербург, 3-4 апреля 2017 г. / Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена ; ред.-сост. С. М. Карпова, науч. ред. М. В. Воротной, С. М. Карпова. — Санкт-Петербург : Скифия-принт, 2017. — С. 32–39.

129. Смелкова, Т. Д. Основы обучения вокальному искусству: учебное пособие / Т. Д. Смелкова, Ю. В. Савельева. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2020. — 160 с.

130. Смелкова, Т. Д. Особенности детского академического вокала: актуальность и целесообразность обучения / Т. Д. Смелкова, Ю. В. Савельева // Сб. статей по материалам X и XI международных научно-практических конференций «Методологические и методические проблемы педагогики искусства», Санкт-Петербург, 29-30 апреля 2016 г. / М-во образования и науки РФ, Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена ; ред.-сост. — С. М. Карпова и др. — Санкт-Петербург, 2016. — С. 38–43.

131. Смелкова, Т. Д. Особенности формирования вокальной дикции: детский артикуляционный аппарат и произношение в пении / Т. Д. Смелкова, Ю. В. Савельева // Научное мнение. — 2020. — № 3. — С. 44–47.

132. Смелкова, Т. Д. Профессиональная подготовка и развитие вокально-исполнительской культуры студентов в рамках направления «Педагогическое образование в области вокального искусства» / Т. Д. Смелкова, Ю. В. Савельева // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сб. статей по материалам VI международной научно-практической конф., Санкт-Петербург, 04-06 декабря 2013 г. — Санкт-Петербург: Изд-во Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена, — Ч. 1. — С. 108–114.

133. Смелкова, Т. Д. Профессиональное развитие певческого голоса: основы вокальной техники / Т. Д. Смелкова, Ю. В. Савельева // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сб. науч. трудов / Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена ; ред.-сост. М. В. Воротной; науч. ред. Р. Г. Шитикова. — Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2018. — Вып. 9, ч. 1. — С. 54–58.

134. Смелкова, Т. Д. Формирование профессиональной компетенции и вокально-исполнительской культуры студентов в условиях современного высшего музыкального образования / Т. Д. Смелкова, Ю. В. Савельева // Сб. статей по материалам X международной научно-практической конф. «Методологические и методические проблемы педагогики искусства», Санкт-Петербург, 27-28 апреля 2015 г. — Санкт-Петербург: Изд-во Российского гос. пед. ун-та им. А. И. Герцена, 2015. — С. 29–34.

135. Смелкова, Т. Д. Хрестоматия вокально-педагогического репертуара. Произведения итальянских композиторов XVI–XVIII вв. : учебное пособие / Т. Д. Смелкова. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2018. — 104 с.

136. Смелкова, Т. Д. Хрестоматия для начального обучения сольному пению. Произведения русских и зарубежных композиторов XVI–XIX вв. / Т. Д. Смелкова. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2018. — 80 с.

137. Смелкова, Т. Д. Художественное творчество как средство воспитания студентов в институте музыки, театра и хореографии Герценовского университета / Т. Д. Смелкова // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: Сб. науч. трудов VIII Международной научно-практической конф., Санкт-Петербург, 26–27 ноября 2015 г. / Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена; ред.-сост. М. В. Воротной; науч. ред. Р. Г. Шитикова. — Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2016. — Вып. 8, ч. 1. — С. 135–139.

138. Стеблянко, А. А. Искусство оперного пения. Итальянская вокальная школа / А. А. Стеблянко. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2014. — 48 с.

139. Стулова, Г. П. Акустические основы вокальной методики: Учеб. пособие / Г. П. Стулова. — Санкт-Петербург: Лань, Планета музыки, 2015. — 144 с.

140. Стулова, Г. П. Педагогические принципы воспитания певцов в вокальной работе Марии Моисеевны Мирзоевой / Г. П. Стулова // Наука и школа. — 2017. — №4. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pedagogicheskie-printsiipy-vospitaniya-pevtsov-v-vokalnoy-rabote-marii-moiseevny-mirzoevoy/viewer> (дата обращения: 04. 12. 2022).

141. Стулова, Г. П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению / Г. П. Стулова. — Москва: Прометей, 1992. — 270 с.

142. Сунь Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Сунь Лу; Ростовская гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. — Ростов-на-Дону, 2016. — 29 с.

143. Сюй Чжэн. Предпосылки формирования педагогических ресурсов и современные проблемы вокального образования в КНР / Чжэн Сюй // Общество. Среда. Развитие. — 2002, — № 2. — С. 97–100.

144. Тарасова, К. В. Онтогенез музыкальных способностей / К. В. Тарасова; НИИ дошкольного воспитания АПН СССР. — Москва : Педагогика, 1988. — 173 с.

145. Теория и методика обучения технологии с практикумом : учебно-методическое пособие / М. Л. Субочева, Е. А. Вахтомина, И. П. Сапего, И. В. Максимкина ; Министерство образования и науки РФ, ФГБОУ ВО «Московский пед. гос. ун-т». — Москва : МПГУ, 2018. — 175 с.

146. Теплов, Б. М. Об объективном методе психологии / Б. М. Теплов // Теплов Б. М. Избранные труды: в 2-х томах / Б. М. Теплов ; ред.-сост. Н. С. Лейтес, И. В. Равич-Щербо ; Акад. пед. наук СССР. — Москва: Педагогика. 1985. — Т. 2. — С. 281–309.

147. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей: учебное пособие / Б. М. Теплов; Российская. акад. наук. Ин-т психологии. — Санкт-Петербург: Планета музыки, 2020. — 488 с.

148. Теплов, Б. М. Способности и одаренность / Б. М. Теплов // Хрестоматия по возрастной психологии. Учеб. пособие для студентов; сост. Л. М. Семенюк; под ред. Д. И. Фельдштейна. — Москва: Международная пед. акад., 1994. — 256 с.

149. Тимохин, В. В. Мастера вокального искусства XX века: Очерки о выдающихся певцах современности / В. В. Тимохин. — Москва: Музыка, 1974. — Вып. 1. — 173 с.

150. У Ген-Ир. О корейской традиционной музыке / Ген-Ир У // Музыкальная академия. — 1998. — № 2. — С. 212–215.

151. У Линьсян. Развитие исполнительской культуры студентов-вокалистов в вузе : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.08 / У Линьсян; Московский гос. ун-т культуры и искусств. — Москва, 2010. — 25 с.

152. У Линьсян. Развитие исполнительской культуры студентов-вокалистов в вузе: диссертация на соискание ученой степени кандидата

педагогических наук : 13.00.08 / У Линьсян; Московский гос. ун-т культуры и искусств. — Москва, 2010. — 213 с.

153. У Хао. Развитие творческой личности бакалавра-вокалиста в университетах КНР: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 5.8.2 / У Хао; Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2022. — 22 с.

154. Факторович, А. А. Педагогические технологии : учебное пособие для вузов / А. А. Факторович. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2024. — 128 с.

155. Федотова, Н. Н. Мультикультурализм и политика развития / Н. Н. Федотова // Журнал социологии и социальной антропологии. — 2006. — Т. 9, № 3. — С. 75–92.

156. Философский энциклопедический словарь / Гл. ред. Л. Ф. Ильичев и др. — Москва: Советская энциклопедия, 1983. — 839 с.

157. Хань Пэн. Особенности вокальной культуры Китая XX столетия: техника бельканто / Пэн Хань // Международный научно-исследовательский журнал. — 2022. — № 2 (116). — С. 121–125.

158. Хао Юньвэньтин. Китайский национальный вокал как метод развития современного вокального искусства / Юньвэньтин Хао // Научное мнение. — 2020. — № 12. — С. 159–164.

159. Холопова, В. Н. Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы / В. Н. Холопова. — URL: <http://www.musigidunya.az/new/added.asp?action=print&txt=1559#1> (дата обращения 19. 01. 2022).

160. Цзэн Цян. Влияние тона на региональные стилистические особенности китайской художественной песни / Цзэн Цян // Вестник музыкальной науки. — 2021. — Т. 9, № 2. — С. 197–207.

161. Цзян Шанжун. Педагогический потенциал взаимодействия систем вокального воспитания студентов в музыкально-педагогических вузах России и Китая : диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук : 13.00.08 / Цзян Шанжун; Московский гос. ун-т культуры и искусств. — Москва, 2010. — 213 с.

наук: 13.00.02 / Цзян Шанжун; ГАОУ ВО ГМ «Московский городской пед. ун-т». — Москва, 2019. — 195 с.

162. Цуй Яньтао. Формирование вокального голоса обучающегося на основе резонансной техники пения : диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Цуй Яньтао; ГАОУ ВО ГМ «Московский городской пед. ун-т». — Москва, 2020. — 158 с.

163. Чжан Ин. Педагогические условия устранения тремоляции в процессе обучения пению будущих педагогов-музыкантов : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 5.8.2 / Чжан Ин; Московский пед. гос. университет. — Москва, 2021. — 24 с.

164. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера : история и перспективы развития : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Чжан Личжэнь; Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург, 2010. — 23 с.

165. Чжу Линьцзи. Организация образовательного процесса и методы реализации программы оперной подготовки в музыкальном институте при Цзилиньском педагогическом университете, КНР / Чжу Линьцзи, М. Р. Черная // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2019. — № 193. — С. 194–198.

166. Шипилина, Л. А. Методология и методы психолого-педагогических исследований: учеб. пособие / Л. А. Шипилина. — 7-е изд., стер. — Москва: Флинта, 2016. — 204 с.

167. Шэнь Лянь Кан. Из истории традиционной китайской музыки камерно-вокального направления / Лянь Кан Шэнь // Международный научно-исследовательский журнал. — 2021. — № 12-5 (114). — С. 114–118.

168. Юркевич, Е. В. Особенности передачи образной информации / Е. В. Юркевич, Л. Н. Крюкова // Открытое образование. — 2017. — Т. 21, № 5. — С. 33–41.

169. Юссон, Р. Певческий голос: Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Р. Юссон. — Москва: Музыка, 1974. — 264 с.

170. Юшманов, В. И. Вокальная техника и ее парадоксы / В. И. Юшманов. — 2-е изд. — Санкт-Петербург : Деан, 2002. — 128 с.

171. Яковлева, А. С. Искусство пения. Исследовательские очерки. Материалы. Статьи / А. С. Яковлева. — Москва: Информ Бюро, 2007. — 480 с.

172. Ян Бо. Динамика развития профессионального сольного пения в Китае: образование, педагогические и исполнительские принципы : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Ян Бо; Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. — Нижний Новгород, 2016. — 25 с.

173. Ян Нин. Особенности обучения педагогов-вокалистов Цзилиньского педагогического университета (КНР): постановка проблемы / Нин Ян // Ученые записки Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского. Социология. Педагогика. Психология. — 2022. — Том 8 (74), № 1. — С. 72–77.

174. Яо Вэй. Вокальное профессиональное образование в Китае в 20-30 годы XX века / Вэй Яо // Ценности и смыслы. — 2012. — № 3 (19). — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vokalnoe-professionalnoe-obrazovanie-v-kitae-v-20-30-gody-xx-veka> (дата обращения: 22. 09. 2022).

175. Яо Вэй. Подготовка специалистов вокального искусства в системах высшего музыкального образования Китая и России : диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук: 13.00.01 / Яо Вэй; Волгоградский государственный социально-педагогический университет. — Астрахань, 2015. — 196 с.

176. Ярославцева, Л. К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII-XX веков / Л. К. Ярославцева. — Москва : Изд. дом «Золотое Руно», 2004. — 200 с.

Литература на английском языке

177. Chao, Y. R. Music // Zen Sophia H. Chen (ed.) Symposium on Chinese Culture. — Shanghai: China Institute of Pacific Relations, 1931. — P. 82–96.

178. Guilherme Pecoraro, Daniella F. Curcio and Mara Behlau. Vibrato rate variability in three professional singing styles: Opera, Rock and Brazilian country / Acoustical Society of America Received 30 Jan 2013; published 2 Jun 2013 Proceedings of Meetings on Acoustics, Vol. 19, 035026 (2013).

179. Mitcham, C., Schatzberg E. Defining Technology and the Technological Sciences // Philosophy of Technology and Engineering Sciences ; ed. by A. Meijers (Handbook of the Philosophy of Science. Vol. 9). Amsterdam (The Netherlands): Elsevier B. V., 2009.

180. Mittler, B. Dangerous tunes: the politics of Chinese music in Hong Kong, Taiwan, and the People's Republic of China since 1949. Wiesbaden: Harrassowitz., 1997. — P. 283.

181. Siu Leung Li. Cross-dressing in Chinese opera. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003. — 310 p. Сиу Люнг Ли.

182. Tian Meng. Male Dan: the paradox of sex, acting and perception of female impersonation in traditional Chinese theatre // Ibidem. — 2000. — № 1 (Spring). Vol. 17. — P. 80–81.

183. Wang, Y. New music of China: Its development under the blending of Chinese and Western cultures through the first half of twentieth century // Part I. Journal of Music in China. 2001. — Vol. 30(1). — P. 1–40.

184. Wong, I. Geming gequ: Songs for the education of the masses // McDougall, Bonnie S. (ed.) Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China 1949-1979. Berkeley: University of California Press, 1982. — P. 112–143.

Литература и источники на китайском языке

185. Ван Даян. Общий обзор художественной песни / Даян Ван. — Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2009. — 389 с. 王大燕. 艺术歌曲概论.-上海：上海音乐出版社，2009.-389 页

186. Ван Хуан. Изучение применения бельканто в национальной вокальной музыке: магистерская диссертации / Хуан Ван; Цзилиньский университет, 2014. — 23 с. 王欢. 探究美声唱法在民族声乐中的运用：硕士论文/王欢；吉林大学，2014. -23 页。

187. Ван Шикуй. Практические учебные материалы по китайскому национальному вокальному пению / Шикуй Ван. — Пекин: Издательство культуры и искусства, 2004. — 374 с. 王士魁. 中国民族声乐演唱实用教材/王士魁. -北京：文化艺术出版社，2004. - 374 页

188. Гуань Линь. Знание вокального искусства / Линь Гуань. — Пекин: Издательство Китайского культурного альянса, 1986. — 245 с. 管林. 声乐艺术知识. -北京：中国文联出版社，1986. - 245 页.

189. Гуань Линь. История китайской народной вокальной музыки / Линь Гуань. — Пекин: Издательство культурного альянса, 1998. — 735 с. 管林. 中国民族声乐史. -北京：文联出版公司，1998. - 735 页.

190. Гуань Линь. Национальный стиль вокального искусства / Линь Гуань. — Пекин: Издательство «Культура и искусство», 1984. — 348 с. 管林. 声乐艺术的民族风格. -文化艺术出版社，1984. - 348 页.

191. Гуань Цзинь. История западного вокального искусства / Цзинь Гуань . — Народное музыкальное издательство, 2005. — 359 с. 管谨义. 西方声乐艺术史. -人民音乐出版社，2005. - 359 页.

192. Интервью с Цзинь Телинем о преподавании вокальной музыки / Под ред. Цзинь Телиня. — Пекин: Народное музыкальное издательство. 2011.

— 119 с. 金铁霖声乐教学访谈录/金铁霖主编. —北京：人民音乐出版社，2011. - 119 页.

193. Исполнение Е Пэйин песни «Я люблю тебя, Китай» в 1979 году из фильма «Заокеанские дети». 1979 年叶佩英演唱电影《海外赤子》插曲《我爱你中国》. — URL : <https://yandex.ru/video/preview/3083988122885811224> (дата обращения: 19.05.2024).

194. Ли Мэньюань. О значении «Спора между местным и иностранным» для китайского национального вокального искусства: магистерская диссертация / Мэньюань Ли; Хунаньский педагогический университет, 2013. — 74 с. 李梦园. 论“土洋之争”对中国民族声乐艺术的意义：硕士学位论文. / 李梦园；湖南师范大学. 2013. - 74 页.

195. Ли Цзиньвэй. Искусство преподавания вокальной музыки Шэнь Сяна / Цзиньвэй Ли, Цзиньюань Ли. — Пекин: издательство «Китайское радио и телевидение», 2008. — 533 с. 李晋玮, 李晋瑗. 沈湘声乐教学艺术. - 北京: 中国广播电视出版社, 2008. - 533 页.

196. Певцы из девяти стран собрались, чтобы спеть «Я люблю тебя, Китай». 九个国家的歌唱家汇聚演唱：《我爱你中国》. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rngXk0ayjbY> (дата обращения: 19.05.2024).

197. Ху Юй. Анализ навыков заимствования бельканто в практике национального пения: магистерская диссертация / Юй Ху; Педагогический университет Внутренней Монголии, 2020. — 50 с. 呼钰. 民族唱法演唱实践中借鉴美声唱法的技艺探析：硕士学位论文. / 呼钰；内蒙古师范大学, 2020. - 50 页.

198. Чжан Сюэминь поет «Я люблю тебя, Китай» [Лиюань, я командую перевалом]. [梨园闯关我挂帅]京歌《我爱你中国》演唱：张学敏 | Cctv 戏曲 — URL: <https://yandex.ru/video/preview/3429776564933163732> (дата обращения: 19.05.2024).

199. Чжан Сяо Нун. Искусство вокальной музыки в Древнем Китае / Сяо Нун Чжан. — Пекин: Издательство «Чжунхуа», 2003. — 215 с. 张晓农. 中国古代声乐艺术. —北京: 中华书局出版社, 2003, — 215 页.

200. Чжоу Сяоянь. Основы вокала. Издательство Высшего образования, 2005. — 209 с. 周小燕. 声乐基础. —高等教育出版社, 2005, — 209 页.

201. Ю Пейяо. Анализ соотношения и интеграции национального вокальной музыки с западной вокальной музыкой: магистерская диссертация / Пейяо Ю ; Сианьская консерватория музыки, 2019. — 23 с. 于佩瑶. 试析民族声乐演唱对西洋声乐的借鉴与融合 : 硕士学位论文. /于佩瑶; 西安音乐学院, 2019. — 23 页.

202. Юй Дугань. Искусство вокальной речи / Дугань Юй. — Хунаньское издательство литературы и искусства, 2002. — 384 с. 余笃刚. 声乐语言艺术. —湖南文艺出版社, 2002. — 384 页.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

АНКЕТА

1. ФИО студента (на русском и китайском языке) / пол (муж. или жен.).
2. Довузовское музыкальное образование в КНР, т.е. музыкальное образование до поступления на вокальное обучение в РГПУ им. А. И. Герцена (выбрать пункт и вписать сведения):
 - 2.1. высшее учебное заведение:
 - ✓ указать полное название учебного заведения _____
 - ✓ указать страну, город и провинцию нахождения учебного заведения

 - ✓ указать годы обучения _____
 - ✓ указать специальность/квалификацию по диплому _____
 - ✓ указать — государственное или частное учебное заведение

 - ✓ если обучение было выполнено не в полном объеме, указать сколько лет обучался в этом учебном заведении вокалу _____
 - 2.2. обучение в учебном заведении высшего образования по гуманитарной специальности, но без музыкальной подготовки:
 - ✓ указать полное название учебного заведения _____
 - ✓ указать страну, город и провинцию нахождения учебного заведения

 - ✓ указать даты обучения _____
 - ✓ указать специальность/квалификацию по диплому _____
 - ✓ указать — государственное или частное учебное заведение

 - ✓ если обучение было выполнено не в полном объеме, указать сколько лет обучался в этом учебном заведении вокалу _____
 - 2.3. среднее специальное образование:

- ✓ указать полное название учебного заведения _____
- ✓ указать страну, город и провинцию нахождения учебного заведения

- ✓ указать годы обучения _____
- ✓ указать специальность/квалификацию по диплому _____
- ✓ указать — государственное или частное учебное заведение _____
- ✓ если обучение было не в полном объеме, указать сколько лет обучался в этом учебном заведении вокалу _____

2.4. обучение в учебном заведении среднего образования по гуманитарной специальности, но без музыкальной подготовки:

- ✓ указать полное название учебного заведения _____
- ✓ указать страну, город и провинцию нахождения учебного заведения

- ✓ указать годы обучения _____
- ✓ указать специальность/квалификацию по диплому _____
- ✓ указать — государственное или частное учебное заведение _____
- ✓ если обучение было не в полном объеме, указать сколько лет обучался в этом учебном заведении _____

3. Достижения в вокальной деятельности (дипломы, грамоты, премии, афиши выступлений, благодарности и др.): _____

4. Владение музыкальным инструментом (вписать сведения):

- ✓ указать наименование музыкального инструмента (инструментов)

- ✓ указать полное название учебного заведения, где обучался игре на музыкальном инструменте _____
- ✓ указать страну, город и провинцию нахождения учебного заведения

- ✓ указать годы обучения _____
- ✓ указать специальность/квалификацию по диплому _____

- ✓ указать — государственное или частное учебное заведение _____
 - ✓ если обучение было не в полном объеме, указать сколько лет обучался в этом учебном заведении игре на музыкальном инструменте

 - ✓ самостоятельное освоение игры на музыкальном инструменте

5. Цель и ожидаемые результаты обучения вокалу в вузе РФ: _____
 6. Уровень обучения в вузе РФ — бакалавриат, магистратура: _____
 7. Форма обучения в вузе РФ — online или offline: _____
 8. Курс (год) обучения в вузе РФ _____
 9. Стаж работы в области вокала до поступления в ВУЗ РФ (при наличии — указать место работы) _____
 10. Место работы в настоящее время (при наличии) _____
 11. Наличие предложений о работе специалистом в области вокала в КНР по окончании ВУЗа в РФ _____

ИНДИВИДУАЛЬНАЯ ДИАГНОСТИЧЕСКАЯ КАРТА ОБУЧАЮЩЕГОСЯ

I. Имя –

II. Характеристика музыкальных способностей:

1. чистота интонирования: а) воспроизведение голосом высоты звуков в небольшом мотиве (попевке) а capella; б) воспроизведение высоты звуков в небольшом мотиве (попевке) в сопровождении фортепиано; в) воспроизведение высоты звуков в небольшом мотиве (попевке) с чередованием пропевания мотивов или отдельных звуков вслух и внутренним слухом («про себя»);

2. ритмическое чувство: а) воспроизведение ритмического рисунка без звуковысотной основы; б) воспроизведение ритмического рисунка музыкального фрагмента (метроритмическая группа, мотив, фраза, период);

3. ладовое чувство: определение на слух трех ладовых основ – мажор, минор, пентатоника;

4. музыкальная память: запоминание, сохранение и воспроизведение музыкального фрагмента с помощью: логических связей между частями музыкального произведения; эмоционально воспринятых и пережитых образов; соотношениями между звуками различной высоты; зрительного ознакомления с нотным текстом; двигательно-моторных реакций;

III. Тембр голоса по вокальной классификации –

IV. Характеристика типа вокального дыхания: реберное, брюшное, реберно-брюшное (смешанное) (по классификации Г.П. Стуловой);

V. Характеристика звука: степень полноты звука, степень звонкости звука, знание и применение на практике разных способов

посыла звука – в головной резонатор, в носовые пазухи, в грудной резонатор;

VI. Характеристика артикуляционного аппарата: знание и применение на практике законов вокальной орфоэпии; степень владения разными способами произнесения звуков в зависимости от стиля исполняемой музыки (например, итальянское *bel canto* или китайская традиционная национальная музыка);

VII. Характеристика вокальной дикции: степень четкости произношения вокального текста; отчетливость произношения звуков, слогов, слов в пении; знание и грамотное применение на практике законов вокальной орфоэпии)

ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ПЛАН ОБУЧАЮЩЕГОСЯ

I. ФИО обучающегося:

II. Курс обучения:

III. № учебного семестра:

IV. Репертуар на семестр:

1. ...
2. ...
3. ...
4. ...
5. ...
6. ...
7. ...
- 8.

V. Характеристика уровня вокального развития обучающегося:

- достоинства –

- недостатки –

VI. Планируемая работа для развития вокальных достоинств и устранения недостатков обучающегося:

VII. Достижения обучающегося в учебном семестре (дипломы, грамоты, благодарности, публикации, концертные выступления, выступления с докладами или сообщениями):

ТЕСТ НА ЗНАНИЕ СТРОЕНИЯ ГОЛОСОВОГО АППАРАТА

Уважаемый студент!

Внимательно прочитай каждое задание теста в столбике № 2

и выбери для него правильный ответ из столбика № 3

№ п/п	Содержание задания	Выбор ответа
1	2	3
1	В голосовой аппарат входит	а) глотка и голосовые связки
		б) носовая полость, твердое небо, мягкое небо, язык, глотка, небная занавеска, надгортанник, хрящи гортани, голосовые связки, трахея
		в) глотка, голосовые связки и трахея
2	Мягкое небо в пении влияет	а) на качество тембра голоса
		б) на процесс звукоизвлечения высоких нот
		в) на качество тембра голоса и на процесс звукоизвлечения высоких нот
3	Голосовая щель – это	а) верхняя часть гортани
		б) промежуток между голосовыми складками для прохождения воздуха
		в) рот
4	Голосовые связки при пении	а) всегда находятся в подвижном состоянии – смыкаются или расходятся
		б) всегда плотно соединены
		в) всегда находятся на расстоянии друг от друга и между ними имеется пространство

5	В ротовую полость голосового аппарата входят	а) язык и зубы
		б) щеки, губы, нижняя челюсть с языком, твердое небо, мягкое небо, «маленький язычок»
		в) щеки, язык и зубы
6	При взятии певцом дыхания участвуют	а) полость носа и глотки (носоглотка), трахея, бронхи, правое и левое легкое
		б) легкие (правое и левое)
		в) бронхи, правое и левое легкое
7	В речевой аппарат входит	а) язык
		б) губы, язык, зубы
		в) нижняя челюсть, губы, язык, зубы
8	Гортань состоит из	а) хрящей
		б) мышц
		в) костей
9	Голосовой аппарат человека состоит из	а) двух голосовых связок
		б) трех голосовых связок
		в) одной голосовой связки

Благодарим за участие!

Ключ к тесту:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
б	в	б	а	б	а	в	а	а

ТЕСТ НА ЗНАНИЕ ТЕОРИИ ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА**Уважаемый студент!****Внимательно прочитай каждое задание теста в столбике № 2****и выбери для него правильный ответ из столбика № 3**

№ п/п	Содержание задания	Выбор ответа
1	2	3
1	Регистр в вокальном искусстве - это:	а) способ регулирования силы звука
		б) участок диапазона голоса, на протяжении которого сохраняется однородное звучание тембра
		в) весь диапазон певца
2	Названия регистров женского вокального голоса	а) головной, грудной, смешанный
		б) головной, смешанный
		в) головной, грудной
3	Названия регистров мужского голоса	а) головной, грудной
		б) головной, грудной, смешанный
		в) головной, смешанный
4	Звуки между вокальными регистрами называются	а) смешанными
		б) трудными
		в) переходными

5	Работа вокалиста над звуками между регистрами заключается в их	а) особом выделении
		б) устранении
		в) выравнивании
6	Известная всему миру итальянская манера пения, характеризующаяся выровненностью всех вокальных регистров, естественностью звукоизвлечения и плавностью звуковедения	а) <i>velissimo</i>
		б) <i>bel canto</i>
		в) <i>vellichina</i>
7	Фонетика в вокальном искусстве — это:	а) наука об артикуляции звуков в музыкальной речи
		б) наука о гласных звуках в пении
		в) наука о согласных звуках в пении
8	Виды дыхания в пении	а) реберный
		б) брюшной
		в) реберный, брюшной, реберно - брюшной (смешанный)
9	Резонатор — это:	а) часть голосового аппарата в виде полости, за счет которого звук усиливается и окрашивается тембром
		б) часть диапазона голоса певца
		в) прибор для настройки музыкального инструмента

10	Атака звука в пении – это:	а) самый громкий звук в пении
		б) способ включения в работу голосовых связок
		в) спокойное пение
11	Атака звука в пении бывает	а) слабая и сильная
		б) тихая и громкая
		в) твердая, мягкая, придыхательная

Благодарим за участие!

Ключ к тесту:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
б	а	а	в	в	б	а	в	а	б	в

ТЕСТ НА ЗНАНИЕ**ПРАВИЛ ГИГИЕНЫ ГОЛОСА И РЕЖИМА РАБОТЫ ПЕВЦА**

Какие из перечисленных правил гигиены и режима певца рекомендует Л.Б. Дмитриев (Основы вокальной методики. — М.: Музыка, 1968. — 675 с.):

1. занимать пением все свое свободное время;
2. соблюдать жизненный и профессиональный режим;
3. соблюдение норм работы и отдыха и их правильного распределения во времени;
4. распеваться только в дни выступлений, а не ежедневно;
5. беречь нервную систему от перегрузок, психологических травм, перенапряжения;
6. считать средней гигиенической нормой ежедневного пения два-три часа, разделенные на два-три занятия;
7. не заниматься никакими физическими упражнениями, держать мышцы в полностью расслабленном состоянии;
8. употреблять излишне горячие напитки для разогрева глотки;
9. поддержка умеренного тонуса мышечной активности;
10. избегать пения более 45-60 минут без перерыва;
11. распределять приемы пищи равномерно в течение всего дня;
12. петь и дышать ртом на холодном воздухе для закаливания горла;
13. витаминизировать организм;
14. принимать пищу в неограниченном количестве;
15. заниматься умеренной закалкой организма;
16. долго и на большой громкости проучивать технические трудные места вокальной партии.

Спасибо за участие!

Ключ к тесту: 2, 3, 5, 6, 9, 10, 11, 13, 15

ТЕСТ НА ЗНАНИЕ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ**Уважаемый студент!****Внимательно прочитай каждое задание теста в столбике № 2****и выбери для него правильный ответ из столбика № 3**

№ п/п	Содержание задания	Выбор ответа
1	2	3
1	Образование – это:	а) обучение
		б) воспитание и развитие
		в) обучение, воспитание и развитие
2	Принцип – это:	а) обязательное для исполнения требование и руководство в педагогической деятельности
		б) абстрактная теория
		в) исключение из педагогических правил
3	Метод – это:	а) действие наугад
		б) совокупность приемов и операций в теоретической или практической деятельности
		в) синоним технологии
4	Прием – это:	а) элемент метода
		б) синоним метода
		в) теоретическая категория
5	Эксперимент – это:	а) метод проб и ошибок
		б) набор случайностей
		в) специально организованная педагогическая деятельность для проверки выдвинутой гипотезы научного исследования

6	Умение – это:	а) исключительно природное свойство личности
		б) освоенный новый способ деятельности
		в) действие обучающегося под руководством педагога
7	Навык – это:	а) случайно найденное правильное действие для выполнения поставленной педагогом задачи
		б) неумелое действие
		в) умение, доведенное до автоматизма
8	Методика – это:	а) совокупность методов и приемов
		б) научно обоснованная система знаний о принципах, содержании, методах, формах и средствах обучения, воспитания и развития обучающегося
		в) набор методов
9	Технология – это:	а) система условий, форм, методов, средств и критериев решения поставленной педагогической задачи
		б) совокупность технологических операций
		в) система умений и навыков

Благодарим за участие!

Ключ к тесту:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
в	а	б	а	в	б	в	б	а

ТЕСТ НА ЗНАНИЕ ВОКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ**Уважаемый студент!****Внимательно прочитай названия вокальных жанров (колонка № 2)****и впиши страны, для которых они характерны (колонка № 3) и****характерные признаки (колонка № 4):****Италия, Россия или Китай**

№№ п/п	Название вокального жанра	Страна	Характерные признаки
1	2	3	4
1	Баркарола		
2	Школьная музыкальная песня		
3	Романс		
4	Мадригал		
5	Художественная песня		
6	Арткомпозиция		
7	Хороводная песня		
8	Виланелла		
9	Школьная песня		
10	Авторская песня		
11	Фроттола		
12	Частушка		

Спасибо за участие!**Ответы:** Италия — №№ 1, 4, 8, 11

Россия — №№ 3, 7, 10, 12

Китай — №№ 2, 5, 6, 9

АНКЕТА НА САМООЦЕНКУ**для обучающихся вокалу студентов из КНР в российском вузе**

1. Почему Вы решили обучаться вокалу в российском вузе:
 - а) посоветовал педагог
 - б) учились знакомые, друзья
 - в) считаю, что в России очень хорошее обучение вокалу
 - г) другое _____

2. Какие у Вас достоинства как вокалиста:
 - а) хорошо знаю теорию по вокальному искусству
 - б) выразительно и музыкально пою
 - в) быстро обучаюсь искусству пения
 - г) другое _____

3. Кто оценивал вашу выразительность и музыкальность при пении:
 - а) родственники
 - б) друзья
 - в) педагог
 - г) сам определил

4. Кто оценивал вашу быструю обучаемость вокальному искусству:
 - а) педагог
 - б) родственники
 - в) сам заметил
 - г) другое _____

Благодарим за участие!

АНКЕТА
на определение мотивации обучения вокалу
студентов из КНР

5. Как часто Вы анализируете свою способность к обучению вокалу:
- а) постоянно
 - б) часто
 - в) редко
 - г) никогда не делаю этого
6. Что Вы считаете особенно трудным в обучении вокалу:
- а) изучать теорию вокального искусства, правила пения
 - б) разучивать и исполнять вокальный репертуар
 - в) анализировать свои успехи и недостатки
 - г) другое _____
7. Что вы считаете самым интересным в обучении вокалу:
- а) изучать теорию и правила пения
 - б) разучивать новый репертуар
 - в) повторять ранее разученный репертуар
 - г) другое _____
8. Должен ли вокалист постоянно заниматься изучением нового теоретического материала и разучиванием нового репертуара:
- а) должен постоянно, так как в этом заключается его профессиональное развитие
 - б) должен иногда, когда есть желание и время
 - в) не должен, достаточно изученной теории и освоенного репертуара

г) другое _____

9. Зависит ли красивое и выразительное пение от соблюдения правил пения:

а) полностью зависит только от правил пения

б) совсем не зависит от правил пения

в) грамотное и правильное исполнение должно быть дополнено выразительностью и музыкальностью вокалиста

г) другое _____

10. Что вы считаете самым важным в обучении вокальному искусству:

а) изучение правил пения

б) развитие способности к художественной выразительности исполнения произведения

в) способность анализировать свои успехи и недостатки в обучении

г) все перечисленное вместе

д) другое _____

11. Для того, чтобы быть грамотным певцом, надо знать:

а) строение вокального аппарата

б) технологию звукоизвлечения

в) способы звуковедения

г) вокальные достижения лучших мировых певцов и их репертуар

д) все перечисленное вместе

е) другое _____

12. Для того, чтобы добиться художественной выразительности в вокальном исполнении, надо:

а) соблюдать музыкальную фразировку

б) соблюдать правила произнесения гласных и согласных в пении

- в) осмысленно выражать смысл текста
- г) быть артистичным
- д) все перечисленное вместе
- е) другое _____

13. Самообразование вокалиста должно осуществляться:

- а) только после завершения обучения в высшем учебном заведении
- б) только во время обучения в высшем учебном заведении
- в) всю жизнь
- г) когда будет возможность и желание
- д) обучения в высшем учебном заведении

14. Дополнительная информация по желанию студента

**ПРИМЕРНЫЙ ПЛАН ДЛЯ НАПИСАНИЯ ЭССЕ
НА ВОКАЛЬНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ В ЖАНРЕ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПЕСНЯ**

1. Кто считается основателем этого самобытного национального жанра китайской вокальной музыки? (ответ: выдающийся деятель китайской музыкальной культуры Сяо Юмэй, годы жизни: 1844-1940).
2. В какой музыкальной форме создавались художественные песни? (ответ: в куплетной).
3. С какими вокальными жанрами других народов этот жанр имеет схожие черты? (ответ: песня, романс, монолог, баллада и др.).
4. На что опирались китайские композиторы при создании художественных песен? (ответ: на произведения классической китайской поэзии с историческими и мифологическими сюжетами, образами национального фольклора; рифмованные тексты и мелодии из западноевропейских вокальных произведений (арий из опер, песен и т.д.); на стиль европейской техники композиции — мелодико-гармонический ресурс: мажор-минор, хроматизмы, полифонические приемы письма; традиционную пентатонику;
5. Какие виды художественной деятельности объединяет этот жанр? (ответ: вокал, инструментал, мелодекламация, поэзия).
6. Назовите имена создателей и названия вокальных произведений в жанре художественная песня (ответ: композитор Чен Тяньхэ — песня «Куда отправиться весной»; композитор Цин Чжу — песни «Я живу у истоков реки Янцзы» и «Великая река течет на Восток»; композитор Тянь Сяолин — песня «Муж ушел»; композитор Лю Сюйянь — песня «Стихи о бобах», композитор Ин Шин — песня «Наши слова» и др.

7. Кто из китайских вокалистов известны как исполнители художественных песен? (ответ: Ву Биксия, Ван Циншуан и др.).
8. Привести цитаты китайских вокалистов, педагогов и исследователей о важности жанра художественная песня для сохранения и развития национальной вокальной китайской культуры китайского народа.
9. Указать название и авторов вокального произведения в жанре художественная песня.
10. Указать известных исполнителей этого произведения (по возможности).
11. Раскрыть содержание художественной песни.
12. Сформулировать главный смысл художественной песни.
13. Охарактеризовать основные средства художественной выразительности в художественной песне: характер развития мелодической линии (поступенный или скачкообразный), особенности метроритма, лад (постоянный или переменный).
14. Указать музыкальную форму.
15. Охарактеризовать вокальную партию: диапазон, тесситурные условия, протяженность фразы, особенности артикуляции и дикции, штриховая основа, особенности дыхания.
16. Указать черты национальной музыки в этом вокальном произведении.
17. Указать черты европейского стиля композиции в этом вокальном произведении.
18. Указать значение аккомпанемента в развитии образа и развитии драматургии в произведении.

ДНЕВНИК САМОНАБЛЮДЕНИЯ ОБУЧАЮЩЕГОСЯ

ФИО обучающегося:

ФИО педагога по вокалу:

Курс обучения:

Учебный семестр:

Дата занятия	Объект самонаблюдения	Художественный материал (упражнения, вокализы, репертуар)	Задания, указания, замечания педагога	Результаты самонаблюдения	Выводы для дальнейшей работы
	Дыхание				
	Дикция				
	Артикуляция				
	Фонетика				
	Орфоэпия				
	Диапазон				
	Тесситура				
	Певческая форманта				
	Резонатор				
	Чистота интонирования				
	Соблюдение метроритма				
	Ладовое чувство				
	Вид атаки звука				
	Характер звуковедения				
	Запоминание музыкального материала				
	Эмоциональность исполнения				
	Выразительность исполнения				
	Передача характера образа и звука через артистическую позу, жест или пластическое движение				

ДНЕВНИК НАБЛЮДЕНИЯ ЗА РАБОТОЙ ПЕДАГОГА ПО ВОКАЛУ

Имя обучающегося:

Курс обучения:

Учебный семестр:

МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ В РАБОТЕ ПЕДАГОГА ПО ВОКАЛУ С ОБУЧАЮЩИМИСЯ

Характеристика задачи в работе со студентом	Методы и приемы педагога для решения поставленной задачи	На каком музыкально - художественном материале педагог добивается решения поставленных задач	Описание результатов работы со студентом по решению поставленной задачи

АНКЕТА**для выявления мнений студентов о дистанционной (online) форме
обучения вокалу**

15. Где вы находитесь при обучении вокалу в режиме online:

- а) Россия
- б) Китай
- в) Россия или Китай
- г) другое _____

16. Обучение вокалу в режиме online для Вас — это:

- а) впервые
- б) уже был один раз такой опыт
- в) постоянно обучаюсь только в этом режиме
- г) другое _____

17. Как проходит ваша адаптация к обучению вокалу в режиме online:

- а) достаточно хорошо
- б) не очень хорошо, с трудностями
- в) плохо, не могу адаптироваться
- г) другое _____

18. Обучение вокалу в режиме online для Вас — это:

- а) наилучший способ и ценный опыт получения образования у выдающихся российских педагогов по вокалу
- б) возможность получать образование при неблагоприятно сложившихся обстоятельствах
- в) не определился с мнением

г) другое _____

19. Обучение вокалу в режиме online для Вас — это:

а) вынужденный выбор в силу разных причин

б) очень устраивает эта форма обучения при любых обстоятельствах

в) пока не определился со своим мнением

г) другое _____

20. Ваше мнение об обучении вокалу в режиме online:

а) полностью отвечает специфике обучения вокалу

б) не полностью отвечает специфике обучения вокалу

в) считаю, что форма обучения (online или offline) не имеет значения для процесса обучения

г) другое _____

21. В чем Вы видите преимущества обучения вокалу в режиме online:

а) гибкий график обучения

б) возможность просмотра записей урока для достижения наилучших результатов

в) повышает способность к самоанализу и самообразованию

г) другое _____

22. В чем вы видите недостатки обучения вокалу в режиме online:

а) частая смена расписания

б) отсутствие прямого контакта с педагогом и концертмейстером

в) больше словесных указаний и пояснений в заданиях педагога, чем наглядного показа, жестово-пластических и мимических (не словесных) подсказок

г) другое _____

23. Как влияет обучение вокалу в режиме online на личностное развитие:
- а) развивает аналитические способности, самоанализ, рефлекссию
 - б) повышает мотивацию к обучению
 - в) снижает темпы обучения и развития из-за неспособности самостоятельно (без своевременной помощи со стороны педагога) решить некоторые профессиональные вопросы
 - г) другое _____
24. Устраивает ли Вас процесс обучения вокалу в режиме online:
- а) да
 - б) нет
 - в) затрудняюсь с ответом
 - г) другое _____
25. Какие типы устройств вы используете для дистанционного обучения:
- а) персональный компьютер
 - б) ноутбук
 - в) мобильный телефон
 - г) другое _____
26. Имеется ли у Вас постоянный доступ к электронной базе научной библиотеки РГПУ им. А.И. Герцена:
- а) да
 - б) нет
 - в) не всегда (указать условия доступа)
 - г) другое _____
27. Имеется ли у Вас постоянный доступ к просмотру занятий других студентов из класса вашего педагога по вокалу, обучающихся в режиме online:

- а) да
- б) нет
- в) не всегда (указать условия доступа)
- г) другое _____

28. Проводит ли педагог по вокалу коллективные занятия, концерты, обсуждения со студентами своего класса в режиме online:

- а) да
- б) нет
- в) затрудняюсь с ответом
- г) другое _____

29. Как вы оцениваете слаженность своей исполнительской деятельности с концертмейстером в режиме online:

- а) хорошо
- б) удовлетворительно
- в) затрудняюсь с ответом
- г) другое _____

30. Укажите, пожалуйста, Ваши пожелания по улучшению качества обучения вокалом в режиме online:

Благодарим за участие!

**ВОПРОСЫ ДЛЯ БЕСЕДЫ С ПЕДАГОГОМ
О СПЕЦИФИКЕ ОБУЧЕНИЯ ВОКАЛУ СТУДЕНТОВ ИЗ КНР В
РОССИЙСКОМ ВУЗЕ**

ФИО педагога по вокалу –

Должность –

Ученая степень –

1. Каков стаж работы педагогом по вокалу в данном вузе?
2. Каков общий стаж вокально-педагогической деятельности?
3. Каков стаж работы со студентами из КНР?
4. Сколько студентов из КНР обучалось вокалу всего в вашем классе?
5. Каковы достижения студентов из КНР, если таковые обучались в вашем классе – благодарности, грамоты, дипломы, удостоверения, публикации, доклады, выступления, призы и др.?
6. Какие Вы можете назвать особенности в обучении вокалу студентов из КНР по сравнению с российскими студентами?
7. Что в вокальном искусстве легче всего осваивают студенты из КНР?
8. Какие трудности в работе со студентами из КНР Вы можете выделить?
9. Имеется ли у Вас оригинальный (авторский) подход в обучении вокалу студентов из КНР. Если имеется, то в чем он заключается?
10. Какие педагогические принципы Вы применяете при обучении вокалу студентов из КНР?
11. Какие методы Вы применяете при обучении вокалу студентов из КНР?
12. Какие приемы Вы применяете при обучении вокалу студентов из КНР?