

УДК 372.878:784
ББК 74.268.53

DOI: 10.31862/1819-463X-2024-1-140-151

ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО КИТАЯ: ИСТОРИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Цяо Лэй, Е. Г. Савина

Аннотация. В основе данной статьи лежит анализ исторических и культурных предпосылок, которые способствовали формированию вокальных традиций Китая, сложившихся на рубеже XIX и XX вв., и особенно интенсивно в период 1920–1930 гг. В процессе анализа упоминается ряд личностей, которые в разное время способствовали формированию фундаментальных вокальных школ. На данный момент эти школы до сих пор актуальны и реализуют свои программы, являясь эталонными на международном уровне. Во введении авторы указывают на сильные стороны современного вокального искусства Китая, которые в итоге были сформированы посредством накопления исторического опыта не только в рамках Китая, но и с учетом опыта итальянской, русской и в целом европейской вокальных школ.

Ключевые слова: музыкальная культура Китая, вокальные исполнительские практики, вокально-исполнительское искусство Китая, вокальные национальные традиции, китайское бельканто, концепция Цзинь Телин.

Для цитирования: Цяо Лэй, Савина Е. Г. Вокально-исполнительское искусство Китая: исторический анализ // Наука и школа. 2024. № 1. С. 140–151. DOI: 10.31862/1819-463X-2024-1-140-151.

CHINA VOCAL PERFORMANCE ART: HISTORICAL ANALYSIS

Qiao Lei, E. G. Savina

Abstract. This article is based on the analysis of the historical and cultural background that contributed to the formation of musical traditions of China, including the vocal art

© Цяо Лэй, Савина Е. Г., 2024



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

of the period of the late 19th – early 20th centuries, and a rather intensive development at the turn of the 1920s and 1930s. In the process of analysis, special attention is paid to the factors that caused it. A number of personalities are touched upon, who at different times contributed to the formation of fundamental vocal schools. At the moment, these schools are still implementing their programs, and are a reference at the international level. In the introduction, the authors point out the strengths of modern vocal art, which were eventually formed through the accumulation of historical experience not only within China, but also Italian, Russian and European schools in general.

Keywords: *music culture of China, vocal performing practices, vocal and performing arts of China, vocal national traditions, Chinese bel canto, Jin Teling concept.*

Cite as: Qiao Lei, Savina E. G. China vocal performance art: historical analysis. *Nauka i shkola*. 2024, No. 1, pp. 140–151. DOI: 10.31862/1819-463X-2024-1-140-151.

Введение

Традиционное искусство в Китае сегодня находится на пике своего развития, в том числе и музыкальная культура. Из самых ярких и фактурных отраслей музыкальной культуры Китая отмечается вокальное искусство. Его достижения на современном этапе развития органично входят в пространство мировой музыкальной культуры. Это обусловлено тем, что на протяжении многих столетий мастера накапливали опыт, учились на собственных ошибках, делились друг с другом наблюдениями, собирая тем самым фундаментальную базу, которая бережно передавалась и продолжает передаваться подрастающему поколению в качестве культурного наследия. Таким образом многовековая история национальной музыки, включая вокальное искусство и смежные отрасли, пережила огромное количество трансформаций, нововведений и пр., что и открыло колоссальные возможности для развития современного вокально-исполнительского искусства Китая [1, с. 121].

Но движущей силой в развитии вокального искусства в Китае стали не только местные мастера, но и художественные явления, которые заимствовались из Европы в процессе прогрессирующей глобализации. Именно благодаря впитыванию теоретических основ и практики, освоению новых форм и жанров, а также альтернативных педагогических методов и форм музыкальной жизни иных национальных вокальных школ (итальянская, французская, русская), китайское вокальное искусство смогло не просто перейти на другой уровень, но и вдохнуть новую жизнь в устоявшиеся традиционные закономерности [2].

Национальные традиции вокального исполнительства в Китае

Национальные традиции вокального искусства Китая берут свое начало с древних времен. Условно можно выделить три этапа эволюции вокальных традиций страны.

Началом начал принято считать время естественного или донаучного распространения национальных вокальных традиций. К так называемому второму периоду можно отнести время формирования систематических профессиональных правил и методик обучения вокальному мастерству. Третий период отличается проникновением западноевропейской музыки в китайскую культуру, что в итоге привело

к образованию новой музыкальной парадигмы, построенной на умелом и тонком сочетании национальных традиций с европейскими музыкальными новшествами.

Общеизвестно, что китайская культура носит традиционный характер, где глубоко чтутся сложившиеся принципы и ценности, которые стабильны и непререкаемы. Иными словами, за многотысячелетнюю историю существования китайской культуры в ней не происходило радикальных изменений, вплоть до начала XX в. Построенная вокруг авторитета прошлого, китайская музыка издавна сохраняла незыблемость своих традиций, передающихся из глубокой древности. Уникальное национальное пение берет свое начало от раннего синкретиза VIII–XIII вв. и приходит к высокому вокальному искусству в Пекинской опере в XX в. Прочная взаимосвязь государства и искусства обусловила ответственный подход к «вокальной музыке как фундаментальной духовной и практической ценности нации, что проявилось не только в систематизации напевов, но и в целенаправленной выработке эстетических и технологических требований к их исполнению» [3, с. 58].

Со времен династии Шан (XIV–XI вв. до н. э.) в Китае существовали профессиональные образовательные заведения, где обучали пению. Из них позже сформировались знаменитые музыкальные академии «Юэ Фу», «Ли Юань», «Тай Чан Шу» и прочие. Если обратиться к древним китайским философско-эстетическим трактатам и музыкально-теоретическим источникам «Беседы и суждения» Конфуция, «Трактат о музыке» Сыма Цяня, «Рассуждение о пении» неизвестного автора и др., то можно заметить особое отношение к музыке в целом и специфические характеристики вокального обучения в частности, которые со временем прочно укрепились в певческой культуре Поднебесной.

Ключевым, приоритетным направлением обучения является пристрастное внимание к дыханию, которое выступает в качестве источника жизненной энергии. А инструментом передачи этой энергии служит собственно голос. Такой подход подразумевает при пении опору на нижние мышцы живота («даньтянь»), а не на диафрагму, как в европейской музыкальной традиции. Особое внимание при подготовке певцов уделяется подробному описанию образных качеств голоса («скользкий», «слитный», «гладкий», «мягкий», «твердый» «тягучий» и т. п.). Не менее важным представляется вопрос влияния эмоционального состояния певца: много времени уделяется изучению не только технических, но и эмоциональных аспектов вокального исполнения.

Характерно, что на протяжении первых двух периодов развития самобытного китайского вокального искусства видно стремление сохранить в пении «значимость всех компонентов первоначального единства (слово, звук, жест) и, соответственно, изучение вопросов дикции и манеры движения певца» [4, с. 154]. Это объясняется тем, что источниками вокального творчества в Китае издавна были народные песни (слово, звук) и танцы (движение, жест). Исторически сложилось эстетическое требование к исполнению, основанное на синтезе системного и комплексного подходов: вокальная партия и пластика должны были быть единым целым. Другими словами, чувственные взгляды и эмоциональные жесты были неотъемлемой частью вокальных номеров.

Первостепенной задачей обучения вокалу выступала не установка на освоение техники исполнения, а формирование духовной культуры через пение – музыкальной духовной культуры. Традиционно было принято, что «...сердце контролирует голос, а звук стимулирует физическое тело, возбуждает эмоциональное сознание» [5, с. 160].

Процесс становления профессионала-вокалиста в Древнем Китае проходил несколько этапов, представляющих следующую последовательность: 1 – обучение

мастерству, 2 – понимание мастерства, 3 – овладение мастерством и 4 – личное творчество. Китайская музыкальная духовная культура подразумевала сочетание звукового ряда с движениями, потому что традиционные вокальные выступления изначально сочетали наслаждение как исполнением партии, так и сопровождающим зрелищем. Поэтому под «мастерством» понимались не только вокальные навыки, но и, как сказали бы сегодня, актерская игра. И эта актерская игра очень специфична.

Именно это сочетание явилось предпосылкой появления традиционной китайской оперы. Пекинский музыкально-драматический театр «цзинси», называемый в русском переводе «пекинская опера», является старинным театром классической драмы Китая, чьи корни уходят в глубину национальных традиций. Развитие театрального искусства способствовало усилению важности эмоциональной составляющей певческих номеров. Вокальное искусство еще больше сфокусировалось на яркости и насыщенности голоса певца: востребованными стали голоса с высоким регистром, особая краска звучания голоса появилась благодаря использованию зажатой гортани и головного резонатора при исполнении партий. Изысканные, поставленные движения в опере выступают в качестве средства привлечения внимания, расстановки акцентов, чтобы подчеркнуть наиболее напряженные моменты в вокальной партии.

Подводя итог, можно сказать, что изучение специфических характеристик обучения вокалу в Древнем Китае позволяет сделать вывод о наличии сложной, целостной системы подготовки профессиональных певческих кадров. Если изначально знания и навыки вокального мастерства передавались из уст в уста, из поколения в поколение, то ко времени правления династии Шан педагогические методы и приемы обучения оформились в полноценную научно обоснованную систему подготовки исполнителей. Музыкальное образование, являясь частью обязательного нравственного воспитания «цзюньцзи» («совершенного человека»), было одним из важнейших направлений внутренней государственной политики. В то же время песнопения и танцы, как и в других культурах мира, являлись фундаментом народных традиций, поэтому вокалисты должны были в совершенстве владеть не только вокальной техникой, но и искусством танца, актерским мастерством и, что особенно важно и ценно, обладать совершенным духом.

Влияние русской и европейской вокальной педагогической традиции на формирования вокальной культуры Китая в XX столетия

Если глобализация способствовала расширению понимания о новых возможностях в сфере вокального искусства, то начало XX в. послужило полноценному развитию вокального исполнительства с точки зрения освоения профессии для китайцев и принятие «восточной» культуры для европейцев. Предпосылкой стало открытие первых специализированных музыкальных школ и институтов. Это происходило между 1920–1930 гг. Активное развитие вокального исполнительства в Китае стало возможно благодаря изучению, внедрению и совершенствованию западных образовательных систем музыкального воспитания с учетом социально-культурных особенностей страны.

Согласно соответствующей статистике, к концу второго десятилетия XX в. только в двух городах – Пекине и Шанхае – последовательно появляется более 20 музыкальных учреждений и организаций [6]. Однако это не было чем-то популярным или престижным: помещения предоставлялись старые, оборудования практически не было, высококвалифицированных педагогов не хватало. От этого страдали

и люди, которые желали обучиться данному искусству, но ввиду отсутствия научной, культурной и педагогической базы не могли его освоить. Отставание прослеживалось очевидное. Это послужило тому, что студентам приходилось выезжать из страны для получения образования или за свой счет, или с помощью государственных программ. После завершения учебы они возвращались и работали в Китае, постепенно формируя собственную китайскую вокальную школу. К числу наиболее известных педагогов XX столетия относятся Ин Шаннэн, Хуан Юкуй, Юй Ицюань, Чжоу Сяоянь, Лан Юйсю и др. [3].

Помимо этого, шел активный поиск талантливых зарубежных педагогов-вокалистов, готовых приехать в Китай для обучения молодого поколения исполнителей. В частности, значительный след в развитии вокального академического искусства в Китае оставил русский бас Владимир Григорьевич Шушлин, которого почитают как основателя китайского вокального исполнительства. Именно В. Г. Шушлин был первым профессиональным иностранным педагогом-вокалистом в Китае. Он славился безупречной техникой исполнения, неповторимым басом, а также строгим следованием канонам классического итальянского оперного стиля. Кроме прочего, В. Г. Шушлин сумел покорить сердца китайских слушателей своим исполнением традиционных китайских песен на языке оригинала. Его деятельность в качестве педагога, воспитавшего многих профессиональных китайских вокалистов, будущих педагогов, внесла неоценимый вклад в эволюцию подготовки вокалистов в Китае.

В ряду других русских певцов-педагогов, которые стояли у основания китайской вокальной школы, можно назвать Г. А. Ачаир-Добротворскую (лирико-колоратурное сопрано), А. И. Жданову (меццо-сопрано), Н. Славинову (сопрано) [7]. Многие известные русские вокалисты той эпохи посещали Поднебесную с гастрольями. Был с гастрольным визитом в Китае в 1936 г. и выдающийся оперный бас XX в. – Федор Иванович Шаляпин.

Абсолютное большинство педагогических и вокальных кадров, приезжающих в Китай для работы или на выступления, были воспитанниками европейской или русской вокальных школ. Так, незнакомая прежде китайцам европейская музыкальная культура проникала и распространялась по территории Поднебесной в начале XX в. Вместе с этим менялись и эстетические предпочтения китайской нации: китайцы, воспитанные на своей классической опере и на самобытных песнопениях, стали прислушиваться к новой для них музыке. Постепенно начала уходить целая музыкальная эпоха, ориентированная на традиции и каноны, которые не менялись на протяжении тысячелетий.

Трансформация музыкальных представлений и ориентиров более всего отразилась на молодом поколении китайских певцов, на их восприятии, понимании и исполнении вокальных произведений. В современных исследованиях о влиянии европейских традиций на развитие вокальной школы Китая указывается на творческую интерпретацию молодыми китайскими певцами «уроков» иностранных преподавателей, на то, что они, «обучаясь необходимым технологическим особенностям правильного голосообразования <...>, умели творчески применять их в соответствии с исполнительскими задачами. Это давало им возможность с успехом исполнять как арии из европейских опер, так и китайские произведения. Они впервые исполнили китайские народные песни “Пастушка”, “Белая Китайская стена” и т. п., придавая им новое звучание» [8, с. 233].

Многие подающие надежды вокалисты получили возможность учиться за рубежом. Ценным является то, что по возвращении на родину эти специалисты не только занимались развитием собственной профессии, но и помогали другим освоить необ-

ходимую профессионально-исполнительскую базу. Таким образом формировалось новое поколение китайских певцов, которые объединяли в своем исполнительстве китайские традиции и классическую европейскую технику.

Поскольку в провинциальных городах не было тех образовательных ресурсов, которые были нужны для постижения профессии вокалиста-исполнителя, для обучения студенты приезжали в крупные культурные центры Китая Пекин и Шанхай. Студентам необходимы были эффективные методики обучения, обеспечивающие повышение продуктивности и качества образования не только в системе профессиональных исполнителей хора, но и солистов оперного искусства. Поэтому в тот период особенно важно было соединить в единое целое академическую традицию, активно практикующую уже на тот момент на территории Китая, и существующие различные вокальные стили, которые наиболее амбициозные студенты стали привозить извне. Среди них можно отметить народное пение, эстрадное искусство, джаз и другие стили.

Желающих стать посредниками между Европой и Китаем становилось все больше. Например, Хуан Цзы завершил обучение в Йельском университете, а после вернулся с целью преподавания истории западной музыки вместе со специальной техникой. Можно отметить его ученика – Цзян Динсян, который приложил много усилий для создания Пекинской национальной консерватории, основанной в 1950 г. [9]. Все это, во-первых, способствовало появлению грамотных специалистов, а во-вторых, в Китае начала проникать специализированная профессиональная учебная литература.

Особенности вокальной культуры в Китае XX в.

Интересно, что в основе репертуара того времени лежали классические и церковные произведения. То есть, несмотря на богатое многообразие народных музыкальных традиций, национальная китайская музыка не могла удовлетворить формировавшиеся запросы вокального исполнительства.

Тем не менее с внедрением в национальную культуру европейских новшеств академический стиль китайской вокальной практики приобрел два разветвления: западно-ориентированное направление, которое стало называться техникой «бельканто», и национальное.

Национальная вокальная практика по большей части была связана с оперной драмой, поскольку именно такое течение было наиболее развито в местной культуре. Бельканто быстро «освоилось» в китайской культуре, оно стало прообразом западной вокальной школы. Это не удивительно, поскольку на Западе бельканто – непревзойденный исполнительский стиль, зарекомендовавший себя многовековой практикой, это основа великих вокальных школ: итальянской, французской и русской. Несмотря на то, что эти школы развивались параллельно, они имели свои различия. Это проявлялось как минимум в звуковой и метроритмической стилистике, идейном и художественно-образном воплощении, степени выразительности, техниках дыхания. Китайцы понимали, что они могут многое позаимствовать из западной части, поэтому они стали уделять ее развитию не меньше времени и сил.

В первую очередь, китайцам следовало овладеть новыми техниками дыхания западноевропейских вокальных школ, отличающимися от дыхания в традиционном китайском пении. Это было свободное диафрагмальное дыхание. Кроме того, техники включали в себя непростое резонаторное звукоизвлечение, которое было связано с фонетическими особенностями итальянского языка. Чтобы этим овладеть, ученикам необходимо было серьезно подойти к фундаментальным практическим основам, в том числе к кантиленному пению, в котором преобладала мелизматика. Кроме

того, нельзя было упускать из виду и разнообразные художественные интонирования-наполнения, а также пропевание слов, правильную артикуляцию и фонетику.

В освоении этих тонкостей у китайских исполнителей-вокалистов нередко возникали сложности, поскольку китайский язык со всеми его особенностями достаточно сильно разнился с группой славянских и европейских языков.

Самой главной особенностью в академическом вокале западных народов была способность к сочетанию фальцетного пения и чистого голоса, то есть своеобразное смешение звуков. Именно гладкое, спокойное преодоление регистровых переходов, освоение значительного звукового охвата, отличающегося ровностью на всем диапазоне, становится для китайских вокалистов принципиально важным в технике бельканто при использовании понятия «фальцет» [10].

Так, по наблюдению профессора Пекинской консерватории Шэнь Сян, «главное отличие техники бельканто от других техник заключается в микшировании звука. Данная техника использует и настоящий звук, и фальцет, они сочетаются в нужном соотношении в зависимости от высоты звука» [11]. Техника обуславливается управлением процесса звукообразования и звукоизвлечения в бельканто. Эта совокупность представляет единый скоординированный процесс. Иными словами, человек, владеющий этой техникой, вполне мог извлечь свободный ровный выразительный звук, как поток воздуха, который приводил резонаторные полости в движение. Таким образом можно было не только освободить мышцы голосового аппарата, но и правильно организовать работу всей системы ротовой полости: то есть глотки, рта, горла, челюсти. Это позволяло защитить и снизить нагрузку на голосовые связки и в итоге получить чистый звук, то есть выйти на новый качественный уровень исполнения, чего так не хватало студентам при обучении местному китайскому вокалу.

Основной задачей вокального образования было объединение китайской и западной исполнительских практик и расширение концертной деятельности. С 1929 по 1936 г. насчитывалось 49 концертов, которые организовали и провели с помощью собственных средств и усилий студенты и преподаватели Шанхайской консерватории. В репертуар вошли песни и арии из опер, а также другие вокально-симфонические жанры. Именно благодаря такой активной концертной деятельности происходило освоение и, можно сказать, культивирование национального вокального искусства, введение его в европейскую систему музыкально-языковых координат [12].

Одним из первых, кто всю свою деятельность посвятил организации вокального исполнительства в Китае, стал *Ли Баочэнь*. Он являлся не только композитором, но и переводчиком, специализирующимся на хоровом пении. По его инициативе в 1927 г. студенты церковных училищ университетов Иан Цзин и Цинхуа смогли объединиться в хор из 400 человек и выступить перед Залом Высшей гармонии в Пекине [12]. Это по праву считается выдающимся глобальным событием, которое стало катализатором развития академического вокального искусства и его популяризации в Китае.

В данном контексте уместно вновь вспомнить имя *Владимира Григорьевича Шушлина* (на китайском – Су Ши Лин). Считается, что именно он стал основателем вокальной школы в Китае, ориентированной на европейские традиции. Некоторые музыканты, в том числе Хэ Лютин, Ма Цзи Син, утверждают, что В. Г. Шушлин один из первых сумел познакомить китайцев с серьезным вокалом, тем самым проложив путь к китайской академической вокальной школе. На современном этапе развития данная школа представляет собой эталон европейского классического пения

[12]. Владимир Григорьевич не был педагогом в классическом понимании, он всегда ориентировался на практику, поэтому на протяжении всего профессионального пути умело сочетал традиции нескольких вокальных школ (итальянскую и русскую), а также развивал у учеников технику владения голосом и художественно-исполнительские навыки.

Позднее его дело продолжил «китайский Карузо» – Шэнь Сян. Он считал, что в пении особую роль играют базовые навыки техники «бельканто». Именно их освоение способствовало бы прочному фундаменту будущего вокалиста. Шэнь Сян написал несколько трудов, в частности «Основы пения» (1984), «О главных трудностях начинающих вокалистов» (1985) и др. В них изложены основные принципы собственной методики вокальной педагогики, созданной на технике «бельканто». Также его авторству принадлежат термины «активные и пассивные вокальные факторы» [11]. Активность исполнителя, являясь психологическим фактором, носит доминантный характер, подчиняя себе физиологические, артикуляционные, то есть пассивные факторы. Более того, Шэнь Сян считал, что вокалисту необходимо развивать не только свои профессиональные навыки, но и становиться человеком, способным мыслить, получать новый опыт, воспринимать художественно-образную и чувственную сторону сочинения. Также, по мнению Шэнь Сян, певец должен был иметь устойчивую психику, здоровое тело. На основе этого стоит сделать вывод о том, что вокалисту необходимо развивать не только *голос*, но и *сердце* (душу), *голову* (сознание) и *тело* (физическую форму). Только при таком раскладе вокалист мог достигнуть высот в личностном и профессиональном плане.

Современные тенденции китайской вокальной культуры: конец периода адаптации и начало расцвета

Среди выдающихся учеников Шэнь Сян можно назвать Цзинь Телин. Он смог в своей профессиональной деятельности совместить китайскую специфику с западными методами и техниками. Эта совокупность полностью отвечала духу нового времени. Как справедливо замечает Чэнь Цяюй, «появление школы преподавания вокала Цзинь Телин обусловлено как большим опытом педагога-певца, так и его постоянным вниманием к китайскому фольклору и к тому, какие художественные достижения академической и народной музыки вошли в практику педагогов-вокалистов других стран» [11]. Цзинь Телин смог воплотить свою идею по «китаизации бельканто». Впервые итальянская техника «бельканто» в проекции на китайскую вокальную практику была упомянута в 2003 г. в «Музыкальном журнале», который издавал Пекинский университет [11]. Цзинь Телин «построил» свою систему учения, взяв в основу числовые знаки: один, три, четыре, семь, где каждый из номеров символизировал свое начало:

- один – фундамент, на котором зиждется целостная концепция. Иными словами, один – это тот самый базис китайской национальной вокальной культуры;
- три – количество этапов, которые каждый вокалист обязан пройти, совмещая при обучении естественный (физиологический), искусственный и научно-естественный этапы;
- четыре – данное число трактует опору четырех аспектов, которые напрямую связаны с изучением национальной вокальной музыки, а именно, научный, национальный, художественный и эпохальный (для полноценного овладения вокалом необходимо было учесть и изучить каждый из перечисленных аспектов);

- семь – количество критериев, которыми должен обладать сам вокалист, чтобы продвигаться в профессиональном плане, в частности, голос, эмоции, язык, стиль, исполнение, подготовка, образ; считается, что без овладения каким-либо из критериев вокалист не сможет достигнуть высот и в полной мере овладеть вокальным искусством [11].

В 2011 г. Цзинь Телин выступил со своей концепцией на V Национальном форуме этнической музыки. Эта концепция основана на убеждении, что современный китайский вокал не только должен всесторонне охватывать все современные формы музыкального искусства, но также он должен полагаться на стремительное развитие певческого искусства в своей стране. Поэтому в 2013 г. он выступил со своим докладом «Мечта о китайской вокальной музыке», где выдвинул идею о построении китайской вокальной школы, которая бы соответствовала мировому уровню и стала бы уникальным явлением во всемирной истории вокала [13, с. 294].

Так, китайская вокальная музыка начала «строить» современную стратегию своего развития в XXI в. Стратегия предполагает не только увеличение певческих жанров, но и создание совершенно новой системы, представляющей китайское исполнительство в подчеркнуто национальном, обновленном ракурсе. Он говорил: «Глубина произведений, отработанные навыки, национальный колорит, а также индивидуальность и артистизм стали характерными чертами китайского национального вокального искусства» [14, с. 159].

Необходимо отметить, что на настоящий момент времени значительно возросло количество специалистов различных музыкальных направлений, занятых научными исследованиями в области подготовки вокалистов. Буквально за сто лет китайская музыкальная наука смогла не только интегрировать опыт и лучшие практики западной музыкальной культуры, но и выдвинула множество собственных идей.

Поэтому можно утверждать, что процесс формирования собственного органичного и актуального стиля вокального исполнения китайскими вокалистами успешно продолжается.

Специфическая особенность данного процесса заключается в том, что необходимо, прежде всего, сохранить традиционные самобытные представления о певческом искусстве Поднебесной и передать этот бесценный опыт следующим поколениям. Во-вторых, чрезвычайно важно найти такой баланс в музыкальной педагогике, который позволил бы сосуществовать в гармонии двум очень разным музыкальным традициям – китайской и западноевропейской – в пространстве культуры китайской нации. Лишь при соблюдении этих двух условий можно говорить о полноценном становлении «китайского бельканто».

Следствием такого подхода является необходимость ведения просветительской работы, совершенствование системы вокального образования с ориентацией на непрерывный процесс подготовки высокопрофессиональных кадров: от школьной скамьи до университета.

Заключение

Вокально-исполнительское искусство Китая формировалось на протяжении длительного времени, этот исторический процесс был долгим, вдумчивым, бережным по отношению к национальным традициям и открытым к объективной интеграции с элементами вокальных школ извне.

Анализируя историю явления, смело можно утверждать, что вокальное искусство Китая периода конца XX – начала XXI в. остается самобытным культурным феноме-

ном, который, объединив традиционные китайские стили и академические европейские техники, смог преобразоваться в уникальные синтетические формы.

Совершенно очевидно, что за последний век система подготовки профессиональных вокалистов в Китае прошла последовательный путь развития от самобытных древних певческих традиций до внедрения в систему образования современных западноевропейских методик обучения певческому искусству.

Подводя итоги кратко исторического анализа, стоит отметить некоторые важные положения, которые являются значительными для развития вокала как профессионального вида исполнительской деятельности и для формирования принципиально нового направления, основывающегося на совокупности европейской исполнительской мысли и техники с традиционными устоявшимися культурными особенностями Китая.

И первое, что хочется подчеркнуть, это интеграция внешних культурных моделей, которые в значительной мере повлияли на формирование нового взгляда на китайскую вокальную культуру. А это и итальянское «бельканто», и церковные русские мотивы.

Доступность западного образования (европейского и русского) для китайских студентов и преподавателей значительно повлияла на развитие китайского вокального искусства, как классического, так и современного, обеспечивая его необходимыми ресурсами и кадрами. Китайцы пользовались этой возможностью с целью возвращения на своей родине высококвалифицированных специалистов, которые впоследствии и стали формировать музыкальный культурный фонд страны [12, с. 198].

И наконец стоит отметить тот факт, что столь насыщенная история сказалась и на современном уровне развития китайской вокальной музыки. Если раньше наблюдалось видимое разделение между разными школами, а далее формирование новых китайских вокально-исполнительских принципов, то теперь перед китайцами стоит задача по укреплению и совершенствованию этой новой системы, которая призвана на современном этапе исторического развития убедительно продемонстрировать действительно национальное достояние музыкальной культуры Китая.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Хань Пэн. Особенности вокальной культуры Китая XX столетия: техника бельканто // Международный научно-исследовательский журнал. 2022. № 2 (116). DOI: <https://doi.org/10.23670/IRJ.2022.116.2.092>.
2. Ганул Н. Г., Ли Эр Юн. Вокальная педагогика в Китае: пути взаимодействия национального и европейского // Культура. Наука. Творчество: сб. науч. ст. Минск, 2013. [Вып. 7]. С. 214–218.
3. Ян Бо. Чжоу Сяоянь: у истоков профессионального певческого искусства Китая // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2016. № 1 (39). С. 57–59.
4. Яо Вэй. Особенности профессионального вокального образования в Древнем Китае // Дискуссия. 2012. № 3 (21). С. 150–154.
5. Яо Вэй. Вокальное профессиональное образование в Китае в 20–30-е годы XX века // Ценности и смыслы. 2012. № 3 (19). С. 159–164.
6. 張楠。真善美——聲樂表演和訓練的最高境界//民間音樂。北京, 2006. No. 1. P. 21–25. [Zhang Nan. True, kindness and beauty are the highest level of vocal performance and training // Folk music. Beijing, 2006. No. 1. P. 21–25.]
7. Хисамутдинов А. А. С любовью к искусству: Русские артисты-эмигранты в Китае (Материалы к словарю). Владивосток, 2017.
8. Ду Сы Вэй. Влияние европейской традиции на развитие вокальной школы в Китае // Вестник МГУКИ. 2008. № 2. С. 232–234.
9. Лю Инчэнь. Влияние культурно-образовательных каналов на развитие китайского вокального искусства в XX в. // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 4. С. 204–214.

10. 沉翔。沉翔聲樂教學藝術/沉翔/上海：上海音樂出版社。1998。[Shen Xiang. *Shen Xiang's Vocal Teaching Art*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 1998.]
11. 基因Thelin。聲樂教學藝術/金特林、鄒愛淑//北京：人民音樂出版社。2008。[Jin Tielin, Zou Aishu. *The Art of Vocal Music Teaching*. Beijing: People's Music Publishing House, 2008. 28 p.]
12. Чжао Фэйлун. Становление концертного вокального исполнительства в Китае в 20-30-е годы XX века // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12, Ч. 1. С. 196–198.
13. Ма Юйцин. Современные тенденции развития вокального искусства в Китае // *Culture and Civilization*. 2022. Т. 12, № 2А. С. 292–295.
14. Хао Ю. Китайский национальный вокал как метод развития современного певческого искусства // *Научное мнение*. 2020. № 12. С. 159–164.

REFERENCES

1. Han Peng. Osobnosti vokalnoy kultury Kitaya XX stoletiya: tekhnika belkanto. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel'skiy zhurnal*. 2022, No. 2 (116). DOI: <https://doi.org/10.23670/IRJ.2022.116.2.092>.
2. Ganul N. G., Li Er Yun. Vokalnaya pedagogika v Kitae: puti vzaimodeystviya natsionalnogo i evropeyskogo. In: *Kultura. Nauka. Tvorchestvo: sb. nauch. st.* Minsk, 2013. [Iss. 7]. Pp. 214–218.
3. Yang Bo. Zhou Xiaoyan: u istokov professionalnogo pevcheskogo iskusstva Kitaya. *Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya*. 2016, No. 1 (39), pp. 57–59.
4. Yao Vey. Osobnosti professionalnogo vokalnogo obrazovaniya v Drevnem Kitae. *Diskussiya*. 2012, No. 3 (21), pp. 150–154.
5. Yao Vey. Vokalnoe professionalnoe obrazovanie v Kitae v 20–30-e gody XX veka. *Tsennosti i smysly*. 2012, No. 3 (19), pp. 159–164.
6. 張楠。真善美——聲樂表演和訓練的最高境界//民間音樂。北京，2006。No. 1. P. 21–25。[Zhang Nan. True, kindness and beauty are the highest level of vocal performance and training. *Folk music*. Beijing, 2006. No. 1, pp. 21–25]
7. Khisamutdinov A. A. *S lyubovyu k iskusstvu: Russkie artisty-emigranty v Kitae (Materialy k slovaryu)*. Vladivostok, 2017.
8. Du Sy Vey. Vliyanie evropeyskikh traditsiy na razvitie vokalnoy shkoly v Kitae. *Vestnik MGUKI*. 2008, No. 2, pp. 232–234.
9. Liu Yingchen. Vliyanie kulturno-obrazovatelnykh kanalov na razvitie kitayskogo vokalnogo iskusstva v XX v. *Vestnik muzykalnoy nauki*. 2022, Vol. 10, No. 4, pp. 204–214.
10. 沉翔。沉翔聲樂教學藝術/沉翔/上海：上海音樂出版社。1998。[Shen Xiang. *Shen Xiang's Vocal Teaching Art*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House. 1998.]
11. 基因Thelin。聲樂教學藝術/金特林、鄒愛淑//北京：人民音樂出版社。2008。[Jin Tielin, Zou Aishu. *The Art of Vocal Music Teaching*. Beijing: People's Music Publishing House, 2008. 28 p.]
12. Zhao Feilong. Stanovlenie kontsertnogo vokalnogo ispolnitelstva v Kitae v 20–30-e gody XX veka. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kulturologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*. 2017, No. 12, Part 1, pp. 196–198.
13. Ma Yuqing. Sovremennye tendentsii razvitiya vokalnogo iskusstva v Kitae. *Culture and Civilization*. 2022, Vol. 12, No. 2А, pp. 292–295.
14. Hao Ju. Kitayskiy natsionalnyy vokal kak metod razvitiya sovremennogo pevcheskogo iskusstva. *Nauchnoe mnenie*. 2020, No. 12, pp. 159–164.

Цяо Лэй (Китайская народная республика), аспирант факультета музыкального искусства Института изящных искусств, Московский педагогический государственный университет
e-mail: 791493665@qq.com

Qiao Lei (People's Republic of China), PhD post-graduate student, Faculty of Musical Art, Moscow Pedagogical State University
e-mail: 791493665@qq.com

Савина Елена Геннадьевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры методологии и технологий педагогики музыкального образования им. Э. Б. Абдуллина Института изящных искусств, Московский педагогический государственный университет
e-mail: eg.savina@mpgu.su

Savina Elena G., PhD in Education, Assistant Professor, Methodology and Technology of Pedagogy of Music Education Department named after E. B. Abdullin, Moscow Pedagogical State University
eg.savina@mpgu.su

Статья поступила в редакцию 18.05.2023
The article was received on 18.05.2023