

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

*На правах рукописи*

Хоу Чанчжи

**КЛАРНЕТ В КИТАЕ: ПРОБЛЕМЫ ПОДГОТОВКИ  
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ И ПЕДАГОГИЧЕСКИХ КАДРОВ**

13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания  
(музыка в области начального, среднего, вузовского  
и послевузовского образования)

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата педагогических наук

Научный руководитель –  
доктор искусствоведения, профессор  
Г. П. Овсянкина

Санкт-Петербург

2021

## СОДЕРЖАНИЕ

|                |   |
|----------------|---|
| ВВЕДЕНИЕ ..... | 4 |
|----------------|---|

## **Глава I. История и теория обучения игре на кларнете в Китае**

|                                                                                                      |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.1. Интеграция европейского кларнета<br>в китайскую музыкальную культуру XIX–XX веков .....         | 16 |
| 1.2. Роль выдающихся китайских кларнетистов в становлении<br>национальной кларнетовой школы.....     | 24 |
| 1.3. Проблемы преподавания кларнета в контексте системы китайского<br>музыкального образования ..... | 33 |
| 1.4. Особенности развития теории и методики обучения игре<br>на кларнете в Китае .....               | 42 |

## **Глава II. Методика и практика начальной подготовки кларнетистов в Китае .....**

|                                                                                                          |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 2.1. Проблемы методики развития дыхания, амбушюра,<br>аппликатуры и других навыков игры на кларнете..... | 54 |
| 2.2. Выбор репертуара для начального этапа обучения<br>игре на кларнете .....                            | 70 |
| 2.3. Развитие интереса к игре на кларнете<br>и мотивация к обучению .....                                | 73 |

## **Глава III. Опытнo-экспериментальная работа по проверке эффективности методики начального обучения**

|                                                                                    |           |
|------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>в классе кларнета педагогических университетов Китая .....</b>                  | <b>85</b> |
| 3.1. Основные положения, условия и задачи<br>опытно-экспериментальной работы ..... | 85        |
| 3.2. Констатирующий этап педагогического эксперимента .....                        | 88        |
| 3.3. Формирующий этап педагогического эксперимента .....                           | 106       |

|                                                            |     |
|------------------------------------------------------------|-----|
| 3.4. Контрольный этап педагогического<br>эксперимента..... | 133 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....                                           | 148 |
| СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....                                     | 154 |
| ПРИЛОЖЕНИЕ .....                                           | 170 |
| Материалы педагогического эксперимента                     |     |

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования** определяется интенсивными процессами, которые протекают в системе музыкального и музыкально-педагогического образования Китая. Эти процессы связаны с решением задач массовой подготовки профессионально-педагогических кадров для сферы культуры и музыкального образования и обусловлены многими факторами. Сегодня китайское музыкальное образование находится под активным влиянием информатизации и кросс-культурных взаимодействий, на него также оказывают влияние динамичные изменения в жизни китайского общества и его социокультурных потребностей. В последние десятилетия в Китае отмечается значительное расширение социального заказа на музыкальное образование и, соответственно, обозначается острый дефицит специалистов.

В связи с этим в музыкальных и педагогических вузах Китая было расширено число мест для приема обучающихся, открыты новые музыкальные факультеты и специальности, которые дали дополнительную возможность приема студентов. В результате стали поступать абитуриенты с неоднородной, а часто с достаточно слабой допрофессиональной подготовкой, что отрицательно сказывается на их обучении в вузе и дальнейшем профессиональном росте. Особенно остро эта ситуация проявилась в педагогических вузах по специальности «духовые инструменты», в частности «кларнет».

Сегодня в Китае начинающие кларнетисты, поступив в вуз, должны пройти курс освоения и закрепления базовых приемов игры на инструменте. Кроме того, им, как правило, не хватает комплексных знаний и необходимой концертно-сценической практики. Поэтому перед современными преподавателями кларнета встает ряд важных вопросов, требующих специального анализа и глубокого изучения: каким образом в кратчайшие сроки реорганизовать методику преподавания, как скорректировать модель преподавания,

упорядочить педагогические приемы и улучшить саму систему обучения игре на кларнете в целом?

Вместе с тем, в связи с интеграцией китайского профессионального образования в международное образовательное пространство, возрастают требования к качеству и эффективности подготовки специалистов [37, с. 245–246]. В сложившейся ситуации педагогическим вузам Китая выполнить эту задачу чрезвычайно сложно, наблюдается *острое противоречие между потребностями практики и реальным состоянием вещей*. Противоречие выражается также в том, что *спрос на кларнетовую специальность не соответствует возможностям его удовлетворения*, причем на *должном профессиональном уровне*.

Для решения обозначенных проблем необходимо проведение системы таких мер, как: корректировка приемных требований, пересмотр учебных программ, разработка новых педагогических методов и технологий, совершенствование организации образовательного процесса в соответствии со спецификой ситуации в музыкальном образовании. Важность разработки и внедрения эффективных методов и средств в учебные вузовские курсы усугубляется тем, что именно в вузовский период окончательно формируются личностные и профессиональные качества будущих специалистов. Инновационное обновление программ, методов и технологий музыкального образования с учетом современных научных достижений будет содействовать подготовке компетентных специалистов, обладающих высокой квалификацией, мобильностью и конкурентоспособностью в современных социокультурных условиях.

Настоящая диссертационная работа находится в русле обозначенной проблематики. Она посвящена созданию и научному обоснованию эффективных методов обучения студентов-кларнетистов. В этом виде музыкального образования проявляются тенденции неоднородной и слабой допрофессиональной подготовки студентов. Кларнетовому исполнительству в Китае начали обучать сравнительно недавно, поэтому уровень развития данной

специальности еще недостаточно высок. По этой же причине кларнетовая педагогика не имеет должного методического обеспечения, ориентированного на конкретные особенности обучающихся в учреждениях общего и профессионального образования. В связи со спецификой контингента возникает необходимость обновления содержательных аспектов обучения кларнетистов. Однако специальных программ и методик, направленных на формирование и коррекцию базовых исполнительских навыков, предназначенных для начального этапа обучения кларнетистов на музыкальных факультетах педагогических вузов, не существует.

**Степень научной разработанности проблемы.** Теория и методика преподавания кларнета в китайском музыкознании начинает активно формироваться в 1980-е годы. Плодотворное влияние на этот процесс оказал перевод на китайский язык двух иностранных учебных пособий: «Школы игры на кларнете» выдающегося российского педагога-кларнетиста С. В. Розанова (1982 [58]) и «Аппликатурная техника при игре на кларнете: подготовка и легато» крупнейшего английского кларнетиста К. Броуди (1981 [33]). Они и сегодня применяются в практике. Вслед за публикацией названных переводов выходит целый ряд научно-методических статей китайских педагогов, в которых разрабатываются различные аспекты формирования исполнительского аппарата кларнетиста. Это работы Ван Чжэньсяня [38], Дун Дэцзюня [45, 46], Ли Хуашань [50], Сян Фана [65], Сян Чжэньлуна [66, 67], Тао Чуньсяо [71], Хань Сюй [77], Хуан Цзясюна [81, 82], Чжоу Тай [94], Чжи Чжэна [93], Чэнь Хэцзюнь [99] и другие. На рубеже XX–XXI веков издаются первые китайские школы игры на кларнете и объемные учебные пособия: Тао Чуньсяо [70; 72], Тин Ледюня [74], Юн Дейи [105], Че Чжаосина [86], Чжан У [88], Хосытэ Жуйпу [78]. В последние десятилетия процесс создания методик обучения игре на кларнете продолжается. Об этом свидетельствуют публикации статей китайских кларнетистов: Цзинь Сюцзи [84], Хуан Цзясюна [81], Чжи Чжэна [92], Чжэн Сяомина [98], Янь Фэйя [106], Ван Дахайя [35], Пан Ляна [57], Лю Сяомэйя [52], Ни Ма [55] и других авторов.

Нельзя не отметить развитие исторических аспектов кларнетового искусства и образования в работах Фу Цяна [18], Чжао Юйя [23], Чжана Цзяфэна [90], Ли Хуашаня [49], а также изучение вопросов повышения профессионального уровня преподавателей в трудах Тан Бо [68], Чжэн Е [96], Чэнь Цзе [100].

Ценными для настоящего исследования представляются труды российских ученых по различным аспектам методики преподавания кларнета. Это диссертации А. А. Хотенцева [19], В. Г. Подаюрова [14], В. М. Априамова [2], С. О. Сулова [16] и других.

Однако по сей день открытыми остаются вопросы научного обоснования и практического формирования интенсивных методик преподавания в вузовском классе кларнета, позволяющих молодым людям в короткий срок достичь необходимого профессионализма, что столь востребовано в Китае. Исследовательский вектор данной диссертации ориентирован на оптимизацию системы обучения игре на кларнете в рамках специальности «музыкальное образование» на музыкальных факультетах педагогических вузов.

**Объект исследования** – образовательный процесс в классе кларнета на музыкальных факультетах педагогических вузов КНР.

**Предмет исследования** – особенности формирования базовых исполнительских навыков у студентов-кларнетистов на первом курсе музыкальных факультетов в Китае.

**Цель исследования** — теоретически обосновать и разработать методику формирования исполнительских навыков у студентов на начальном этапе обучения в классе кларнета по специальности «музыкальное образование» в педагогическом вузе КНР.

**Задачи исследования:**

- рассмотреть исторические и теоретические аспекты обучения кларнетовому исполнительству в Китае;
- определить этапы освоения европейского кларнета в системе художественного образования Китая;

- выявить наиболее распространенные проблемы обучения студентов по специальности «кларнет» в педагогических вузах КНР;
- разработать концептуальные и технологические основы методики начального обучения для студентов-кларнетистов;
- сформировать методику начального обучения игре на кларнете в педагогических вузах Китая;
- провести эксперимент по проверке эффективности авторской методики начального обучения в классе кларнета педагогического университета и интерпретировать его результаты.

**Методология исследования** опирается на историко-стилевой, комплексный и системный подходы. Это обусловило обращение к истории и теории исполнительства на духовых инструментах за рубежом и в Китае. Использована теория развития музыкальных способностей, разработанная в российской музыкальной психологии.

**Теоретической основой исследования** стали не только уже упоминавшиеся труды в области кларнетового исполнительства и педагогики, но и широкий общегуманитарный комплекс. Это работы по философии образования, эстетике и культурологии российских (Ю. Б. Боров, М. С. Каган, Н. И. Киященко, О. П. Козьменко, Д. С. Лихачев, Г. С. Померанц, В. А. Разумный и др.) и китайских (Конфуций, Лао-цзы, Лю Бомин, Ван Говэй, Цай Юаньпэй, Чжу Гуанцян, Чжун Байхуа, Сыма Цянь, Лу Синь и др.) исследователей.

В разработке образовательной концепции и авторской методики обучения немаловажную роль сыграли психолого-педагогические исследования по проблемам формирования способностей, оптимизации процесса обучения (Ю. К. Бабанский, А. Н. Леонтьев, И. Я. Лернер, А. А. Мелик-Пашаева, Я. А. Пономарев, С. Л. Рубинштейн, Б. М. Теплов, Ляо Шичэн, Лю Руд, Пан Су, Сун Чанлин и др.). С этой же целью были привлечены труды китайских исследователей: по актуальным вопросам специфики современного вузовского музыкального образования (Ван Инь, Ван Яохуа, Су Луянь, Сян Ян, Чжан Фань), по теории и методике преподавания музыкальных дисциплин (Го

Шэнцзянь, Ляо Найсюн, Се Цзясин, У Юньи, Хуа Юэ, Хуан Сяомин), по психологическим аспектам музыкального воспитания (Ло Сяопин, Чжоу Шибинь, Чжэн Маопин).

Отметим также классические труды по музыкознанию российских и китайских мыслителей (Б. В. Асафьев, Е. В. Назайкинский, А. Н. Сохор, Б. Л. Яворский, Цяо Цзяньчжун, Ван Гуанки, Чжао Вэйпин, Сян Ян, Ван Гуанки и др.). Мы обращались также к работам по методологии, теории и методике разных аспектов музыкального образования (Э. Б. Абдуллин, Ю. Б. Алиев, О. А. Апраксина, Л. Г. Арчажникова, Л. А. Рапацкая, Г. М. Цыпин, В. Н. Шацкая, Ян Даджун, У Менгфэй, Цзян Динсянь, Сяо Юмей).

Безусловно, нельзя было обойти вниманием публикации по теории и практике музыкального исполнительства (А. Д. Алексеев, Л. А. Баренбойм, М. М. Берлянчик, Г. М. Коган, Г. Г. Нейгауз, А. И. Николаев, Тао Чуньсяо, Лю Тяньхуа и др.). Еще более важно было отражение опыта концертной и педагогической деятельности известных исполнителей и преподавателей в области духовых инструментов (В. Н. Апатский, С. В. Болотин, Н. В. Волков, Б. А. Диков, Т. А. Докшицер, Ю. Н. Должиков, В. Б. Кричевский, Р. А. Маслов, И. П. Мозговенко, К. Э. Мюльберг, В. В. Петров, Н. И. Платонов, И. Ф. Пушечников, В. А. Соколов, Ю. А. Усов, Е. Е. Фёдоров, А. А. Федотов, Тао Сюйгуан, Ге Тао, Лу Тинцюань, Ма Юэ, Ван Лян, Чэнь Гуан, Песнь Лансонг, Ма Юн, Хан Сяогуан, Ли Сяочуань и др.).

**Гипотеза исследования.** Эффективность обучения игре на кларнете в китайских педагогических вузах может быть достигнута, вероятно, при наличии следующих условий:

- создания научно обоснованной концепции профессионального образования кларнетистов, целью которой станет комплексное развитие специалиста-музыканта;
- использования принципов уровневой дифференциации с учетом неоднородности допрофессиональной подготовки абитуриентов;

- построения методики обучения с учетом проблем исполнительского развития, характерных для студентов китайских педагогических вузов;
- вариативности и мобильности программно-методического обеспечения образовательного процесса, позволяющих преподавателям гибко реагировать на разного рода изменения;
- систематического применения инструктивного материала, опирающегося на устранение исполнительских проблем, характерных для китайских абитуриентов-кларнетистов;
- включения в обучение кларнетистов сольного и ансамблевого исполнительства в сочетании с активной концертно-сценической практикой.

**Этапы исследования.** Исследование делится на три этапа и охватывает неполных шесть лет.

Первый этап (2014–2016 гг.) посвящался накоплению материала на основе изучения исполнительского искусства на духовых инструментах и наблюдений педагогической практики в кларнетовых классах высших учебных заведений КНР. На данном этапе выявлялись факты, которые стали основой научных рефлексий о причинах неудовлетворительного состояния результатов обучения в китайских педагогических университетах. Они дополнились результатами наблюдений в институте музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена, ДМШ и музыкальных училищах Санкт-Петербурга. Сравнение довузовской подготовки абитуриентов-кларнетистов в России и Китае привело к выводу о необходимости разработки интенсивной методики обучения на бакалавриате факультетов музыки в педагогических вузах КНР. Наблюдения и выводы подкреплялись активным изучением научно-методической литературы. Сложились основные положения методики.

На втором этапе (2017–2018 гг.) происходила систематизация и дальнейшее освоение научных первоисточников. Это позволило окончательно выстроить концепцию подготовки кларнетистов на базе бакалавриата и завершить авторскую методику профессионального воспитания студента.

2017–18 учебный год посвящался апробации авторской методики в двух высших учебных заведениях Китая. Одновременно и после завершения эксперимента интерпретировались полученные результаты педагогической практики. Проводились беседы с преподавателями-кларнетистами, их анкетирование. Изучались учебные планы факультетов музыки в педагогических университетах, образовательные нормативы государственных стандартов. Полученные материалы освещались в научных статьях, одновременно происходила работа над черновым вариантом диссертации.

Третий этап (2018–2019 гг.) связан с завершением чернового варианта и отделкой диссертации. На данном этапе еще раз проверялись положения педагогической концепции и основанной на ней авторской методики обучения. Научные выводы подтверждались результатами новых наблюдений, бесед и опросов.

**Экспериментальной базой исследования** стали Шанжаосский педагогический институт в провинции Цзянси и Высший Музыкальный колледж Педагогического университета Цзянси (г. Наньчан) в КНР, где соискателем были поставлены педагогические эксперименты.

**Достоверность и обоснованность** результатов исследования обусловлена:

- изучением исполнительской и педагогической кларнетовой практики в Китае и России;
- анализом базовых теоретических источников по широкому спектру гуманитарных знаний, но в первую очередь по кларнетовому исполнительству;
- обобщением и интерпретацией результатов эксперимента, поставленного в Шанжаосском педагогическом институте и Высшем Музыкальном колледж Педагогического университета Цзянси;
- осмыслением масштабной истории развития исполнительства на европейских музыкальных инструментах в Китае.

**Методы исследования:** теоретический, с синтезированием научных данных и систематизацией теоретико-методических компонентов; изучение практического опыта преподавателей кларнета и исполнителей-кларнетистов, эмпирические методы. В них задействовались наблюдение, опрос, беседа, анкетирование, тестирование, экспертная оценка, сравнительный анализ, а также методы интерпретации при обработке результатов, статистики и др.

**Научная новизна исследования** заключается в том, что впервые:

- объектом комплексного изучения становится кларнетовая подготовка бакалавров в педагогических университетах КНР;
- выявлены основные причины слабой подготовки кларнетистов в педагогических университетах современного Китая;
- разработана, научно обоснована и апробирована комплексная методика начального этапа обучения в классе кларнета по специальности «музыкальное образование» педагогического вуза;
- синтезированы инновационные общепедагогические принципы, такие как *уровневая дифференциация, открытое обучение* и традиционные приемы освоения кларнетового исполнительства;
- поставлен и описан эксперимент по апробированию авторской методики интенсивного обучения кларнетистов и определены педагогические условия для ее внедрения в вузовскую педагогическую практику;
- доказана справедливость положения о взаимосвязи общемузыкального и технического развития кларнетиста в его профессиональном становлении.

**Теоретическая значимость исследования** заключается в том, что:

- материалы диссертации будут стимулировать дальнейшее совершенствование образовательной системы в области исполнительства на духовых инструментах в Китае;
- результаты практической части диссертационного исследования могут применяться при создании учебных программ и различных учебно-

методических пособий для обучения кларнетистов и повышения педагогического мастерства преподавателей;

- диссертация является вкладом в комплексное изучение истории исполнительства на европейских духовых инструментах в странах Дальнего Востока.
- аналитические методы и подходы, применяемые в диссертации, будут транслироваться в инновационные педагогические концепции и теории в сфере исполнительства на различных духовых инструментах.

**Практическая значимость исследования.** Результаты диссертационного исследования прежде всего перспективны при обучении кларнетистов в педагогических университетах Китая и других стран, прежде всего тех, которые недавно стали осваивать европейский инструментарий. Материалы работы применимы в вузовских курсах по Истории исполнительства на духовых инструментах, Теории и методике обучения игре на духовых инструментах. Данные исследования перспективны при работе на курсах повышения квалификации.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Активное вхождение кларнета в китайскую культуру обусловлено тысячелетними традициями эволюции музыкального искусства, богатством инструментария, ставшего неотделимой частью социальной жизни, что обеспечило динамичный процесс развития кларнетного искусства в Китае, хотя данному процессу нет и 100 лет.

Совершенствование преподавания кларнета в младшей и средней школе и их методическое обеспечение создаст прочную базу для дальнейшего роста кларнетового исполнительства в Китае.

2. Изучение передового педагогического опыта позволит на всех ступенях образования создать свою китайскую школу обучения игре на кларнете. Этому будет способствовать все возрастающий объем методической литературы, специальных энциклопедических справочников, в которых отражается процесс освоения инструмента.

Создание системы обучения на кларнете с китайской спецификой стимулируют научные исследования в области педагогики и методики преподавания, представленные, и трудах различных авторов, в частности, Чжана Цзяфэна. Это ведет к разработке интенсивных методик преподавания в вузе, благодаря которым обучающиеся станут достигать необходимого профессионализма в более короткий срок.

3. В системе музыкального образования Китая создана подсистема обучения на кларнете в различных направлениях. Музыкальные вузы и факультеты музыки готовят исполнителей и учителей музыки разного статуса. В современных условиях особой популярностью пользуются педагогические университеты, в которых имеются музыкальные факультеты, выпускающие разносторонне образованных учителей музыки для младших и средних школ.

Для решения проблем, обусловленных слабой допрофессиональной подготовкой студентов-кларнетистов педагогических университетов, необходимо использовать принципы уровневой дифференциации и открытого обучения.

4. Методики обучения игре на кларнете, функционирующие в Китае, существенно отличаются от мировых. Для совершенствования подготовки кларнетистов необходимо обратиться к развитию ряда положений зарубежных методик: приоритетная роль художественного репертуара, взаимодействующая со значимостью упражнений, обучение пониманию музыкального содержания наряду с постижением технических приемов для формирования игрового аппарата. Освоение инструмента с разделением на четыре базовых раздела: постановку дыхания, организацию и развитие пальцевого аппарата, освоение основ фразировки и умения вести мелодическую мысль.

Дифференцированный подход в обучении позволяет наиболее эффективно сформировать исполнительскую базу высокой культуры.

5. Систематическая работа по воспитанию интереса к занятиям на кларнете стимулирует мотивацию преподавателей к поиску инновационных

методических решений и учащихся к более интенсивному освоению музыкального инструмента.

Необходимо создание педагогических условий для творческой реализации достигнутых результатов, целесообразно уделять особое внимание выбору репертуара, обеспечивающего развитие интереса и мотивации.

6. Авторская методика формирования базовых исполнительских навыков кларнетистов, опирающаяся на принципы трехуровневой дифференциации и открытого обучения, стала инновационной основой курса. Специфика ее заключается в адресности – ориентированности на конкретный контингент, концептуальные основы, организацию обучения на принципах дифференцированного подхода по всем параметрам (группам, целям и формам учебных заданий) и открытости, а также комплексном освоении инструментального исполнительства.

**Личный вклад автора** заключается в том, что всесторонне изучен процесс подготовки кларнетистов в Китае; выявлены этапы освоения европейского опыта; определены наиболее распространенные проблемы при подготовке кларнетистов в педагогических вузах КНР; отмечены основные методические вопросы при обучении кларнетистов, разработана апробирована методика начального обучения игре на кларнете в педагогических вузах КНР.

**Структура исследования:** работа состоит из Введения, трех глав, Заключения, списка литературы на русском и китайском языках и Приложения.

## ГЛАВА I

### ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА КЛАРНЕТЕ В КИТАЕ

#### 1.1. Интеграция европейского кларнета в китайскую музыкальную культуру XIX–XX веков

История кларнета в китайской культуре не столь продолжительна, как в Западной Европе. Несмотря на это, кларнетное исполнительство получило широкое распространение среди любителей музыки, а искусство китайских профессиональных кларнетистов завоевало признание в стране и за рубежом. В силу специфики процесса интеграция европейского кларнета в культуру Китая пока изучена недостаточно. Целью настоящей главы является рассмотрение основных этапов развития кларнетового искусства в Китае.

Кларнет в Китае появился значительно позже, чем в Европе, где его изобретение и широкое применение относят к XVIII веку<sup>1</sup>. В отличие от европейских стран в Китае эта новинка привилась далеко не сразу. Опыт игры на кларнете начинает накапливаться в китайской музыкальной культуре лишь в первой половине XX века. Вместе с тем исполнительство на кларнете в Китае достаточно быстро развивается. К рубежу XX–XXI столетий он становится популярным инструментом в среде профессионалов и любителей.

Вхождение кларнета в Китайскую культуру было подготовлено тысячелетними традициями национального музыкального искусства, в котором особое место занимает инструментальная музыка. С древнейших времен она неизменно сопровождала праздники, свадебные и погребальные обряды, храмовые ритуалы, церемониалы и торжества в императорских дворцах. Кроме того, инструментальная музыка являлась неотъемлемой частью искус-

---

<sup>1</sup>В статье Чжао Юй, в частности, сказано: «Есть мнение, что первые упоминания о кларнете появились в 1710 году, когда выдающийся немецкий инструментальный мастер Иоганн Христов Деннер (1655–1707) из Нюрнберга, работавший над усовершенствованием конструкции старинного французского духового инструмента – шалюмо, открыл миру кларнет» [23, с. 78].

ства танца, вокала и традиционной музыкальной драмы. Вместе с этими жанрами развивался и совершенствовался традиционный музыкальный инструментарий, который отличается большим разнообразием и широкими выразительными возможностями.

В соответствии с инструментами, играющими ключевую роль в том или ином составе музыкального ансамбля, традиционную инструментальную музыку Китая обычно подразделяют на струнную (*сяньсо юе*), ударную (*логу юе*), струнно-духовую (*сычжу юе*) и ударно-духовую (*чуйда юе*). Многообразные типы и жанры традиционной инструментальной музыки Китая отличаются региональной спецификой и яркой образностью. Как правило, для струнно-духовой музыки характерна утонченность интонаций, мелодичность, мягкость и легкость. Ударно-духовая музыка обычно исполняется под открытым небом и передает чувства радости, уверенности и свободы.

Среди традиционных музыкальных инструментов духовые составляют достаточно обширную группу. В нее входят свистковые продольные флейты (*сяо, пайсяо, суй* и др.) и язычковые духовые инструменты, которые также стали называть *кларнетными*. Они имеют деревянную (бамбуковую) или металлическую трость. Инструменты кларнетового семейства включают вибрирующую трость или язычок, прикрепленный к цилиндрической трубке или вырезанный в ней (см. Приложение 1). К деревянным (кларнетовым) инструментам относятся *гуаньди, хайди, сона* и некоторые другие. Группу язычковых инструментов с металлической тростью представляют *баошэн, бау, шэн, пай шэн* и др. Кларнетовые инструменты имеют важное выразительное значение в традиционных жанрах, в сопровождении обрядов или музыкальной драмы. Как отмечает Фу Цян, эти инструменты «несут в себе огромный эмоциональный заряд, синтезируют эстетические воззрения и художественные представления, сложившиеся в недрах китайской национальной культуры» [18, с. 7]. Наличие и распространение традиционных китайских кларнетовых инструментов создало условия для органичного вхождения европейского

кларнета в национальную культуру страны и обеспечило преемственность этапов в развитии национальной музыки.

Освоение искусства игры на кларнете китайскими музыкантами и формирование национальной школы кларнетового исполнительства в Китае представляется длительным процессом, протекающим в русле европейских культурных влияний. Характерной особенностью этого процесса является его тесная связь с происходившими в стране социально-историческими событиями. Поэтому в истории вхождения европейского кларнета в китайскую культуру и формирования кларнетовой школы в стране можно выделить следующие этапы.

1. Первая половина XIX века – знакомство китайских музыкантов с европейскими духовыми инструментами, привезенными иностранными миссионерами.

2. Вторая половина XIX века – создание первых военных духовых и симфонических оркестров по европейскому образцу, обучение игре на кларнете на базе данных оркестров.

3. Первая половина XX века – дальнейшее распространение духовых и симфонических оркестров, открытие классов духовых инструментов в образовательных учреждениях Китая.

4. От образования КНР в 1949 году до 1966 года – развитие кларнетовой школы в системе трехступенчатого музыкального образования (по аналогии с системой музыкального образования в СССР, включающей школу, ссуз и вуз).

5. Период упадка в десятилетие Культурной революции – с 1966 по 1976 год.

6. Восстановление и активное развитие кларнетового образования и исполнительства 1980–1990-е годы, формирование национальной школы.

7. Рубеж XX–XXI веков – творческие успехи и мировое признание китайских кларнетистов.

Рассмотрим основные особенности каждого этапа развития.

Появление кларнета в Китае представляется закономерным. В XIX веке по мере углубления культурных, главным образом, религиозных контактов Китая с западными странами европейская традиция постепенно проникала в музыкальный быт. Под влиянием этого процесса в китайском музыкальном искусстве происходило обновление инструментария. Первые европейские инструменты, которые были привезены миссионерами, получали признание любителей музыки и вызывали интерес профессионалов из придворной среды. Подтверждением данного положения является старинное изображение этих инструментов, выполненное придворными китайскими художниками в середине XIX века, которое приводится в книге исследователя истории кларнета в Китае Ли Хуашаня [49, с. 47–48, 50–51]. В число изображенных инструментов входит европейский кларнет, что позволяет отнести знакомство в Китае с инструментом к середине XIX века.

Как известно, названный период в Китае характеризуется как тяжелое время «опиумных войн», которые вели европейские страны против Китая. В этой обстановке придворная традиционная музыка переживала упадок, закрывались императорские театры, распускались оркестры. В противовес этому, музыкальная культура активно поддерживалась любительской средой. Впоследствии именно в этой среде был создан первый китайский оркестр<sup>2</sup> европейского типа. Его организовал англичанин Роберт Харт –любитель скрипичного и кларнетового искусства, служивший начальником Китайского таможенного налогового департамента. Участниками оркестра стали молодые китайские работники данного департамента и студенты. Чтобы поднять уровень оркестра Харт пригласил также итальянских и русских преподавателей, владевших игрой на духовых инструментах. Оркестр освоил репертуар из популярных произведений западных композиторов, которые успешно исполнялись во время деловых приемов [39, с. 10]. Значение этого любительского оркестра состояло не только в том, что он знакомил китайских музы-

---

<sup>2</sup> Поначалу оркестр был только струнный, затем дополнился другими группами.

кантов и слушателей с зарубежной музыкой. В начале XX столетия он стал своеобразной школой развития первого известного китайского кларнетиста Му Чжицина (1889–1967), исполнительская и педагогическая деятельность которого в дальнейшем внесла большой вклад в развитие кларнетового искусства в стране [56, с. 75–76; 62, с. 62; 95].

Во второй половине XIX века, в связи с усилениями европейские влияния, многие военные оркестры постепенно реорганизуются по европейскому образцу [24, с. 9]. Они появляются и в учебных заведениях, где участвуют в различных мероприятиях. Вместе с их деятельностью начинает складываться национальная школа исполнительства на духовых инструментах, которая опирается как на европейские, так и на китайские музыкальные традиции. Исследуя проявление европейских тенденций в китайской культуре, Чэн Ин пишет: «Ситуация с подготовкой китайских инструменталистов кардинально изменилась в 1898 году, когда политик и реформатор Юань Шикай начал создавать военные оркестры по европейской модели, пригласив опытных музыкантов из Европы и организовав обучение исполнителей» [32]. Такие оркестры создавались повсеместно, постепенно вытесняя из армии традиционные оркестры. Как отмечают исследователи [32; 18], в первой трети XX века при школах и факультетах музыкального образования<sup>3</sup> создаются не только духовые, но и струнные, и симфонические оркестры, которые объединяют значительное число музыкантов<sup>4</sup>.

Оккупация Манчжурии японскими интервентами в 1931–1932 годах и последующая за ней жестокая война с Японией (1937–1945) вызвали подъем патриотических настроений среди населения, что отразилось в музыкальной культуре. Возрастает популярность военных и духовых оркестров, продолжается развитие музыкального образования. В Институте искусств имени Лу

---

<sup>3</sup> Это педагогическое училище при Пекинском университете, факультеты музыки в Хуцзянском и Янцзинском университетах, Женский институт гуманитарных и естественных наук в Цзиньлине и Национальный колледж музыки в Шанхае, преобразованный в Шанхайскую консерваторию.

<sup>4</sup> Так, например, оркестр Таныцзиньской частной школы № 1 состоял из 25 музыкантов.

Синя (г. Яньань) в 1938 году организуется музыкальный факультет, а на территории Маньчжоу-Го<sup>5</sup> открывается Консерватория Нового Пекина по европейскому образцу. Ее духовой оркестр исполнял разнообразный европейский репертуар и принимал участие в городских мероприятиях.

После провозглашения Китайской Народной Республики (1949 г.) политика государства была направлена на повышение роли культуры в обществе. Правительство КНР уделяло большое внимание развитию музыкальной деятельности, стремясь, чтобы в каждой провинции были свои оркестры. Они внесли свой вклад в повышение уровня исполнительства на духовых инструментах. Этому способствовали также концертные организации и оперные театры, открытые во второй половине XX века.

При поддержке Министерства образования в Китае началось восстановление структуры профессиональных музыкальных учебных заведений. Правительством была поставлена задача сформировать трехуровневую образовательную систему, основанную на преемственности трех ступеней: музыкальная школа – музыкальное училище – вуз. Такая система уже показала свою эффективность в Советском Союзе. Поэтому его опыт и достижения изучался и перенимался китайскими педагогами при сотрудничестве со специалистами из СССР.

В разных городах Китая (Тяньцзинь, Ухань, Шэньян, Сиань, Чэнду) открываются консерватории и музыкальные институты, музыкальные школы и учреждения среднего специального образования. Взаимосвязанная деятельность этих учреждений была направлена на их обеспечение высококвалифицированными музыкантами, в том числе по специальности «духовые инструменты» [18, с. 9].

В образовательные программы постепенно вводились специализации, включавшие обучение игре на духовых. Классы кларнета были открыты в

---

<sup>5</sup> Марионеточная империя, созданная военной администрацией Японии на территории Манчжурии в 1932 году. После Второй мировой войны Манчжурия была возвращена китайским коммунистам, которые сделали ее основной базой Китайской народно-освободительной армии.

Пекинском университете, Шанхайской и Сычуаньской частных академиях искусств, Циньлинском женском университете и др. Постепенно обучение игре на кларнете официально вошло в список музыкальных специальностей. Благодаря инициативе и огромному вкладу ряда китайских учебных заведений, открывших данную специальность, появились выдающиеся педагоги-кларнетисты, которые заложили основу для дальнейшего развития кларнетового исполнительства в Китае [62, с. 61–63].

Знаменательным событием в 1952 году стал выпуск первой национальной модели кларнета фирмы «Ихуа» в г. Тяньцзинь. Модель была изготовлена по образцу кларнета французской компании «Сельмер» [49, с. 47–51]. Это положило начало развитию местного серийного производства кларнетов.

Однако в масштабе всего Китая организовать трехступенчатую систему музыкального образования не удалось, чему было немало причин. Уже в 1950-е годы, несмотря на достигнутые успехи, среди музыкантов росло понимание того, что искусство игры на кларнете в Китае существенно отстает от уровня музыкального исполнительства в европейских странах, и его успешное развитие возможно только на основе освоения западных школ, теорий, методик. В связи с этим несколько талантливых кларнетистов были посланы для обучения за границу. В число таких студентов вошли Чжан Женьфу, Лю Шаоли и Тао Чжунсяо.

Благодаря отмеченным нововведениям к концу 1950-х годов преподавание кларнета и других духовых инструментов в музыкальных вузах Китая показывало достаточно высокий уровень. Как пишет Фу Цян, «В порыве творческого энтузиазма педагоги, зачастую получившие образование за рубежом (СССР, ФРГ, Чехословакия), изобретали новые творческие подходы, методики, идя по пути поиска и экспериментов» [18, с. 9]. Первое поколение преподавателей-кларнетистов воспитало немало исполнителей, внесших вклад в кларнетовое искусство.

Десятилетие Культурной революции – с 1966 по 1976 год – вошло в историю музыки Китая как время ее застоя. В эти годы были закрыты многие

музыкальные учебные заведения, значительное число исполнительских коллективов либо приостановило, либо совсем прекратило свою деятельность. Заидеологизированность образования выхолащивала живое творческое начало из учебных программ, что наносило значительный урон культуре и международному престижу страны. Эти изменения проявлялись и в сфере кларнетового образования и исполнительства. Обучение по классу кларнета в большинстве учебных заведений было закрыто.

После окончания Культурной революции в 1976 году КПК<sup>6</sup> была поставлена задача преодоления ее последствий. В 1978 году правительством КНР была принята программа *политики реформ и открытости*, нацеленная на создание социалистической экономики в сочетании с рыночной и взаимодействие с внешним миром. Музыкальные вузы и факультеты возобновили прием студентов<sup>7</sup>. В числе других специальностей восстанавливается образование по классу кларнета. С этого времени в истории китайского кларнетового искусства и образования начинается новый этап, который характеризуется постоянным совершенствованием.

Для преподавания кларнета в китайские консерватории приглашаются музыканты из западной Европы, России, Америки. Китайские музыканты вновь получают возможность выезжать для обучения за рубеж. Анализируя результаты, Фу Цян отмечает: «Благодаря усердной работе китайских музыкантов, педагогов, вносящих свой вклад в подготовку молодых исполнителей, китайское исполнительское искусство на кларнете проделало стремительные шаги в своем развитии. Их исполнительские и педагогические достижения доказывают жизнеспособность школы игры на кларнете, осуществляя и закрепляя связь времен и поколений» [18, с. 10]. Усилиями таких преподавателей как Чжан У, Тао Чуньсяо, Хуан Юаньпэй, Бай Чжэминь, Цин Лэйцзюнья, а также их учеников в Китае были сформированы прочные осно-

---

<sup>6</sup> КПК – Коммунистическая партия Китая.

<sup>7</sup> В 1977–1978 годах конкурс в Пекинскую консерваторию достигал 100 человек на место [см.: 29].

вы кларнетовой школы. Главные принципы этой школы были обобщены в авторской методике преподавателя Центральной государственной консерватории Тао Чуньсяо [71].

В заключении параграфа еще раз подчеркнем: кларнет, завезенный в Китай из Западной Европы в XIX веке, постепенно вошел в его культуру вместе с освоением европейских музыкальных традиций.

С 1950-х годов, и особенно в 1980-е, после застойного десятилетия Культурной революции, наблюдается значительный прогресс как в практике кларнетового исполнительства, так и в педагогической теории. Это проявилось прежде всего в систематизации исполнительской техники и научном обосновании методики обучения.

Многие китайские исполнители-кларнетисты, обучавшиеся у иностранных специалистов, начали глубже понимать и осмысливать проблемы, связанные с исполнением и обучением игре на инструменте.

Во второй половине XX века (1950 – середина 1960-х гг.) и на рубеже XX–XXI веков они начали теоретически обобщать личный педагогический и исполнительский опыт, участвовать в научных дискуссиях по вопросам кларнетового искусства. Национальная школа преподавание игры на данном инструменте сформировалось лишь около полувека назад [73, с. 25–26].

Если суммировать результаты развития китайского кларнетового исполнительства, то в последние десятилетия XX века отмечается активный рост мастерства кларнетистов из КНР. Это было подтверждено успешным участием Тао Сюйгуан, Хэ И, Цин Лецзюнь, Мэн Чжаося, Ю Дэи, Ван Тао, Бай Тье, Юань Юань, Хэ Хаотянь в престижных международных конкурсах.

## **1.2. Роль выдающихся китайских кларнетистов в становлении национальной кларнетовой школы**

В настоящем параграфе рассмотрим деятельность выдающихся китайских кларнетистов — оркестрантов, солистов, преподавателей, которые внес-

ли значительный вклад в становление и развитие национальной кларнетовой школы. В этой связи их профессиональные биографии представляются определенными вехами культурно-исторического процесса, а изучение этих биографий является особым способом познания развития и культуры и искусства. Как пишет С. Н. Иконникова, «Портретная галерея выдающихся деятелей культуры является частью исторической культурологии и позволяет более полно представить роль личности в развитии творческого потенциала культуры» [26, с. 6]. В данном историографическом обзоре мы ориентируемся на труды китайских кларнетистов по методике обучения игре на инструменте, а также на вопросы формирования национального кларнетового репертуара.

Первым китайским кларнетистом, получившим широкую известность в стране, был **Му Чжицин** (1889–1967). Он родился в уезде Дасин, города Пекине [56, с. 71–87]. По национальности он маньчжур. После окончания средней школы в 1904 году Му Чжицин начал учиться играть на кларнете у португальского специалиста, затем поступил в музыкальную учебную группу, которую создали англичане. Му Чжицин был первым китайцем, который начал концертировать и заниматься педагогикой, оказав значительное влияние на развитие кларнетового исполнительства. Он неоднократно выступал в императорских дворцах. В начале XX века его пригласили в Пекинский университет в качестве преподавателя и участника струнного оркестра. В дальнейшем Му Чжицин продолжил свою педагогическую карьеру в художественных школах Шанхая, провинции Сычуань и других китайских учебных заведениях. В последующие годы он очень успешно работал в Сычуаньской консерватории, став ее первым профессором по классу кларнета; воспитал ряд выдающихся китайских кларнетистов [39; 96; 40].

Китайский кларнетист **Чжао Куньхоу** (1912–1986) с 1924 года обучался игре на кларнете в известной группе, организованной братом императора Цай Тао. Позднее Чжао Куньхоу изучал исполнительское искусство под руководством немецкого преподавателя. Он завоевал признание слушателей и

авторитет в музыкальных кругах. После образования «нового» Китая Чжао Куньхоу работал первым кларнетистом в симфоническом оркестре Пекинского института кино. Во многих известных китайских фильмах Чжао Куньхоу впечатляюще играл соло на кларнете и фоновую музыку, чем запомнился зрителям. Затем он посвятил себя музыкальной педагогике и воспитал в Пекине многих кларнетистов.

**Цинь Пэнчжан** (1919–2002) – известный дирижер, исполнявший китайскую национальную музыку. В 1935 году он учился у русского кларнетиста. Цинь Пэнчжан в разное время работал в Шанхайском государственном музыкальном училище, Шанхайском симфоническом оркестре и Центральной консерватории. В 1951 году он приезжал с визитом в Венгрию для организации культурного обмена с европейскими коллегами [11; 38].

После образования КНР, как уже отмечалось, правительство начало обращать серьезное внимание на развитие музыкальной культуры, поощрять администрацию различных провинций к созданию местных симфонических оркестров. Они становились базой для развития искусства игры на кларнете.

Следующее поколение кларнетистов представляют музыканты, приступившие к профессиональной деятельности в конце 1940 — начале 1950-х годов, когда стали открываться новые учебные заведения среднего и высшего музыкального образования.

Первым из кларнетистов нового поколения можно назвать преподавателя Шанхайской консерватории на кафедре кларнета **Ван Дуаньвэй** (1920–1995), до этого служившего первым кларнетистом Шанхайского симфонического оркестра. Руководство Военного оркестра Китайской освободительной армии пригласило его вести кларнет в Шанхайском военном ансамбле (1954–1958). Ван Дуаньвэй пользовался большой известностью в армии, многие считают, что именно он внес весомый вклад в дело воспитания военных кларнетистов. Статья Ван Дуаньвэя «Опыт по обучению игре на кларнете» (1982 г. [36]) положила начало изучению истории кларнетовой педагогики.

Первое поколение китайских кларнетистов и преподавателей, обучавшееся в консерваториях или иных вузах, способствовало воспитанию как педагогов и исполнителей, так и композиторов, создавших национальный репертуар. Отметим кларнетиста **Чжан У** (1927–2005), профессора Центральной консерватории, многие годы преподававшего в ней класс кларнета. Он также известен как композитор, создававший в 1950–1970-е годы произведения для кларнета, в которых широко использовались обработки народных песенных и танцевальных мелодий, претворялась интонационно-ладовая специфика традиционной музыки в сочетании с европейскими композиционными приемами. В 1952 году Чжан У написал «Вариации мелодий Северной Цзянсу» (или «Цзянсуский тон»), которые стали не только успешным опытом по использованию национального материала, но и первым китайским произведением для кларнета ([120], см. Приложение). Затем им были созданы «Танцевальные мелодии Синьцзянского района» (1955), «Танец встречи новой весны» (1960) и другие кларнетовые сочинения.

Вслед за ними появляются пьесы для кларнета **Син Хугуана**: «Монгольская лирическая песня» (1956), «Сумерки» (1959), «Звуки степной песни» (1959). Названные произведения Чжан У и Син Хугуана положили начало становления национального кларнетового репертуара [107], который получил со временем известность у зарубежных исполнителей.

В дальнейшем китайские композиторы создали множество выдающихся произведений для кларнета, основанных на оригинальном синтезе европейских и китайских традиций. Яркими примерами являются концерт для кларнета «Памирский тон» **Ху Бицзина** и «Каприс» для кларнета и симфонического оркестра **Хуан Аньлуня**. Тематизм кларнетового концерта Ху Бицзина, близкий к синьцзянским народным мелодиям, сочетается с европейскими композиционными приемами. Благодаря выразительной национальной мелодике, кларнетист получает возможность в полной мере проявить исполнительское мастерство, близкое традиционному, и показать тембровую красоту инструмента. Яркий и виртуозный концерт «Каприс» Хуан Аньлуня по-

лучил множество международных премий, завоевал широкую популярность среди кларнетистов и до сих пор считается одним из лучших китайских произведений для данного инструмента.

Среди выдающихся китайских кларнетистов следует также назвать артиста Шанхайском симфоническом оркестре **У Юнлу** (р. 1926, Хубэй), известного педагога и первого кларнетиста Центрального оркестра **Чжэнь Кайхао** (р. 1925, Шанхай), педагога Шанхайской консерватории **Гу Пэна** (1929–2008).

Огромный вклад в развитие искусства игры на кларнете в Китае внесла **Тао Чжуньсяо** (р. 1937 г., Чунцин). После окончания консерватории Тао Чжуньсяо проходила стажировку в Чехии, после которой была приглашена на работу в Центральную консерваторию. Талант кларнетистки в сочетании с полученным за границей комплексным образованием, включавшим теоретические знания и виртуозные владение инструментом, позволили ей стать высокопрофессиональным музыкантом-исполнителем и преподавателем. Многолетняя служба Тао Чжуньсяо в сфере культуры и музыкального искусства включала деятельность на различных постах. Она работала заведующей Научно-технического департамента Министерства культуры, министром образования, членом Комитета художественного образования Министерства образования, а также деканом факультета струнных и духовых музыкальных инструментов Центральной консерватории, председателем Общества кларнетистов Китайской ассоциации музыкантов – в Комитете по отбору художественных произведений [118]. В настоящее время она является профессором кларнета в Центральной консерватории.

За годы педагогической практики Тао Чжуньсяо подготовила много кларнетистов. Ее ученики получали награды на международных и национальных конкурсах, стали профессорами в колледжах и университетах разных стран мира, руководителями ансамблей. Например, Фань Лэй является деканом и штатным профессором факультета музыки в американском Университете Лоуренса. Ма Юй – главный кларнетист в Сингапурском симфо-

ническом оркестре и профессор консерватории «Ян Сьютаяо» Национального университета Сингапура.

Тао Чжунсяо записала множество CD, в том числе обучающих, концертировала по всему миру. Она стала первой в Китае женщиной-кларнетистом и известным педагогом по классу кларнета. Среди китайских коллег Тао Чжунсяо первая получила престижные премии и широкое признание за рубежом, что вывело китайское кларнетовое искусство на международный уровень.

Профессор Тао составила ряд учебно-методических пособий: «Руководство по кларнету», «Классические произведения для кларнета», «Учимся играть на кларнете вместе», «Игра на кларнете и обучение», «Европейская история музыкального искусства» [70; 71; 72; 73]. Кроме того, она выступила соавтором книги под названием «Введение в музыкальную физику». В «Вестнике Центральной консерватории» Тао Чжунсяо опубликовала статью «Игра на кларнете и обучение», в которой описываются основные методы игры на кларнете, стиль ряда музыкальных произведений, а также проблемы взаимоотношений между учителем и учеником. Эта статья явилась квинтэссенцией тридцатилетнего преподавательского опыта автора. Она имеет большую ценность с точки зрения методики преподавания [71, с. 68–72].

Многогранная деятельность Тао Чжунсяо содействовало методической активности преподавателей. Из публикаций китайских авторов следует отметить работы Чи Чжэна «Заметки о преподавании игры на кларнете» [92, с. 44–45], доцента Шэньянской консерватории Дун Дэцзюна «Некоторые вопросы игры и преподавания кларнета в современной Америке» [45, с. 32–33], Хуан Цзясюн «О преподавании игры на кларнете» [81, с. 54–55]. Эти труды сыграли роль теоретического руководства для создания национальной системы преподавания игры на кларнете.

Значительный вклад в развитие кларнетовой школы в Китае внесли такие музыканты и педагоги, как профессор Центрального университета наци-

ональностей Цзинь Гуанжи, профессор кларнета в Шанхайской консерватории Чжао Цзэнмао, доцент Центральной консерватории Хуан Юаньфу [121].

По мере быстрого развития кларнетового искусства в Китае, все большее число студентов осваивало игру на данном инструменте. Китайские студенты-кларнетисты, получившие образование на Западе, возвращаясь на Родину, привозили с собой знания и опыт европейских школ [73].

Одним из выдающихся китайских кларнетистов, получивших международное признание, является **Цзинь Сюэци** (1956–2012). Он родился в городе Цзилинь. В разное время Цзинь Сюэци работал членом правления Цзилиньской музыкальной ассоциации, заместителем секретаря Общества кларнетистов Китайской музыкальной ассоциации, председателем Цзилиньского музыкального общества. В 1973 году Цзинь Сюэци поступил в Цзилиньскую академию искусств на музыкальный факультет, где обучался под руководством профессора Су Вэньхуа. После окончания Академии Цзинь Сюэци был оставлен там для преподавания. В 1977 году он прошел курсы повышения квалификации в Шэньянской музыкальной академии под руководством известного китайского кларнетиста и педагога, профессора Лю Шаоли, выпускника Лейпцигской консерватории [62, с. 63–64].

Свой богатый педагогический опыт Цзинь Сюэци обобщил в книге «Методика преподавания игры на кларнете». Излагая ключевые педагогические позиции, он пишет: «Если преподаватель не предъявляет строгие требования к самому себе, не стремится к постоянному прогрессу, а поступает наоборот, то такой преподаватель скоро наскучит ученику или тот даже подумает, что он говорит одно, а подразумевает другое, в таком случае истинный смысл образования будет утерян» [84 с. 3–4].

Следует упомянуть и других современных китайских кларнетистов: Цин Лецзюнь, Бай Те, Тао Сюйгуан и другие.

**Цин Лецзюнь** (р. 1947) являлся ведущим кларнетистом и композитором Государственного телевизионного оркестра. В 1960–70-е годы он работал в ансамбле песни и пляски Синьцзянского военного округа. Цин Лецзюнь

создал много произведений для кларнета, связанных с образами провинции Синьцзян. В них отражены пейзажи пустыни Гоби, а также особенности жизни таджикского и уйгурского народов. Среди них – «Орел», «Ослиная упряжка», «Мечты в пустыне», «Инструментальный дуэт па-де-де на кларнете», «Под яблоней». Интересны его характерные сольные пьесы: «Поймать курицу», «Деревенские песни», «Танец лисицы» [120].

**Бай Те** (р. 1958) является известным китайским кларнетистом, активно концертирующим в США, Европе и Азии. Он родился в семье музыкантов. Его отец, профессор Бай Вэньшунь, был известным китайским кларнетистом и педагогом первого поколения в «новом» Китае. Бай Те, обучаясь игре на кларнете, с детства следовал примеру своего отца. В 1978 году он поступил в Яньбяньскую художественную школу, спустя год его приняли в оркестр Народной освободительной армии Китая, где он обучался под руководством профессора Ю Дэи. После окончания школы Бай Те вновь учится, на этот раз у профессора Тао Чжуньсяо. Всемирно известный кларнетист-виртуоз Митчелл Лури (США) дал высокую оценку исполнительского мастерства Бай Те, отметив, что у него «отличные музыкальные способности, музыкальный талант и понимание различных жанров стилей» [86, с. 13].

**Тао Сюйгуан** (р. 1964) с 1996 года и по настоящее время является первым кларнетистом китайского Театра оперы и балета, солистом, членом Ассоциации китайских музыкантов. Родился он в Циндао, в 1986 году окончил Центральную консерваторию, затем совершенствовался у известного китайского педагога старшего поколения Чжан У. В сентябре 2006 года Тао Сюйгуан был принят на должность профессора по классу кларнета в Пекинском институте современной музыки [117]. В последние годы кларнетовый концерт «Западный стиль» Тао Сюйгуана, исполненный им с симфоническим оркестром Театра оперы и балета, симфоническими оркестрами Хэнани, Гуанси, Даляньской филармонии имел большой успех. Другой его концерт для кларнета с оркестром – «Звуки Памира» вошел в репертуар кларнетистов.

К активно и успешно работающим в настоящее время кларнетистам относятся также Ван Чжэньсянь, Си Вэйлун, Фань Лэй.

**Ван Чжэньсянь** (р. 1953) – известный педагог, профессор Нанкинского института искусств, осуществляет научное руководство магистрантами. Эту работу Ван Чжэньсянь совмещает с должностью ректора Института популярной музыки при Нанкинском институте искусств [37].

**Си Вэйлун** (р. 1952) – знаменитый кларнетист, профессор, научный руководитель магистрантов. Он также является деканом инструментального факультета Консерватории Синхая [116].

**Фань Лэй** (р. 1960) – профессор Центральной консерватории. Он является учеником Тао Чжуньсяо, выпускником Берлинской консерватории и Йельского университета. Как виртуоз, Фань Лэй завоевал мировое признание. Он известен в США, Канаде, Швейцарии и различных азиатских странах, где он участвовал в многочисленных концертах камерной музыки [119].

Все названные известные и выдающиеся китайские кларнетисты пережили смену эпох и прошли тяжелый путь к получению профессиональных знаний, став образцом для подражания. Они, как правило, отличаются универсализмом. Так, Тао Сюйгуан известен как композитор; Тао Чжуньсяо, помимо исполнительской деятельности, прославилась воспитанием целой плеяды знаменитых кларнетистов и изданием методических публикаций; Цинь Пэнчжан – известный дирижер; Цин Лецзюнь, являясь ярким концертирующим исполнителем, является также композитором, создавая востребованные во многих странах произведения для кларнета и т. д.

Кларнетовое искусство в Китае, история которого насчитывает уже более 100 лет, приобрело известность не только у себя на Родине. Начальный этап его развития связан с откликом на выступления китайских кларнетистов, обучавшихся у иностранных преподавателей (первая половина XX века). Во второй половине XX века по всему Китаю в высших учебных заведениях кларнет вводится как специальность, возникают образовательные центры, что говорит о привлечении широких масс к игре на этом инструменте.

Обобщая информацию о выдающихся китайских кларнетистах, можно сделать вывод о том, что профессиональное обучение игре на кларнете в Китае берет свое начало от двух источников – военные оркестры и китайские консерватории. Воспитанные в них кларнетисты после окончания учебы начинали играть в ведущих китайских оркестрах и преподавать в различных образовательных учреждениях. Среди них широко известны Ван Хунмин, Ло Яньси, Лу Цишэн, Лю Цилинь, Му Лиди, Ни Яочжи, У Фочуан, Чжэн Чжэнхуа и Ю Дэи [49, с. 47–51], обучаться у них стремились многие музыканты.

Педагогические факультеты по подготовке преподавателей по классу кларнета стали возникать лишь в последние 50 лет. Постепенно образовался ряд центров по обучению игре на кларнете в крупных городах и столицах провинций: Шанхай, Пекин, Тяньцзинь, Сычуань (Чэнду), Хубэй (Ухань), Гуандун (Синьхай), Ляонин (Шэньян), Шэньси (Сиань) и т. д. В масштабах всей страны это немного, но процесс развития кларнетового искусства не стоит на месте.

С начала XXI века в Китае активно развивается кларнетовое исполнительство и репертуар для кларнета. Произведения таких композиторов как Цин Лецзюнь, Тао Сюйгуан, а также деятельность исполнителей Фан Лэй, Бай Те и других, стремительно завоевывают мировое музыкальное пространство. Совершенствуется преподавание кларнета на ступенях начальной и средней школы, в педагогических кругах обсуждаются вопросы методического обеспечения обучения по классу кларнета. Все это свидетельствует о большом потенциале для дальнейшего развития кларнетового исполнительства в Китае.

### **1.3. Проблемы преподавания кларнета в контексте системы китайского музыкального образования**

Система музыкального образования в современном Китае включает два направления: *профессиональное* и *общее музыкальное*. Профессиональная

подготовка осуществляется в учреждениях среднего специального и высшего музыкального образования по утвержденным программам, направленным на воспитание музыкантов-исполнителей и преподавателей в области вокала, игры на музыкальных инструментах, музыковедения и композиции. К общей подготовке относят обучение музыке на базе начальных и средних школ, профессиональных училищ и колледжей, в домах молодежи<sup>8</sup>.

Целью общеобразовательных программ является приобщение широких слоев населения к музыкальной культуре, эстетическое воспитание и гармоничное развитие подрастающего поколения на основе освоения музыкальной грамоты, развития музыкального восприятия и привлечения к участию в социальных и культурных мероприятиях. Классы по инструментальному исполнительству и теоретическим предметам, которые преподаются на ступенях начального и среднего образования, осуществляют подготовку обучающихся для поступления в учреждения высшего и среднего профессионального музыкального образования, в том числе на музыкальные факультеты педагогических вузов.

Обучение игре на кларнете также осуществляется в русле названных направлений. Освоение кларнета в рамках школьных программ отвечает познавательным интересам детей, способствует их эстетическому воспитанию и социализации, интеллектуальному развитию, формированию мышления, эмоциональной сферы. К сожалению, во многих случаях общая подготовка по кларнету является лишь средством для получения более высокого совокупного балла на выпускных итоговых экзаменах, после чего интерес к игре на кларнете обычно утрачивается.

Одной из приоритетных задач общемузыкальных программ является выявление одаренных обучающихся, для которых предусмотрены курсы профильной музыкальной подготовки, которые реализуются в старших классах средней школы. По таким программам кларнет (или иной инструмент)

---

<sup>8</sup> Дома молодежи по российской терминологии следует отнести к системе дополнительного образования. В них функционируют различные кружки, в которых осуществляется внеклассное обучение.

осваивается учащимися как будущая специальность. Профильные программы готовят учащихся к вступительным экзаменам в специализированные колледжи или вузы по классу выбранного музыкального инструмента, а также для обучения по направлению «музыка» в университетах. С целью повышения качества подготовки к поступлению в высшие учебные заведения в школах и средних специальных учебных заведениях введены подготовительные курсы.

Профессиональное образование по кларнету осуществляется в вузах и направлено на углубленное развитие и совершенствование исполнительских навыков, изучение теории и истории музыки. Для поступления в высшее учебное заведение по классу кларнета требуется пройти экзамен, на котором будет определен уровень владения инструментом, а также наличие таланта.

В последние годы в Китае в связи с нехваткой специалистов в области музыкальной культуры во многих вузах были снижены требования к абитуриентам, поступающим на музыкальные факультеты. Благодаря этому поток поступающих увеличился, поэтому были открыты дополнительные узконаправленные специальности. Если консерваториям и академиям еще удастся сохранять специфику приема, то в педагогических вузах тенденция снижения уровня вступительных требований проявляется достаточно отчетливо. В результате на музыкальные факультеты педагогических вузов стали поступать студенты со слабой подготовкой, недостаточным уровнем способностей и, соответственно, низкими проходными баллами.

Названные тенденции в формировании контингента обучающихся в вузах вызвали целый ряд проблем. Например, на узкоспециальных музыкальных факультетах ощущается дефицит одаренных студентов. Причиной такой ситуации является формальный подход к конкурсному отбору на обучение: при поступлении абитуриент подает заявки на несколько факультетов и в итоге выбирает тот, на который хватает проходных баллов, полученных на выпускных экзаменах в школе.

Определенная оценка, влияющая на общий проходной балл в вуз, входит в цели обучения школьников по музыкальным предметам. В этой оценке

не предполагается учет наличия или отсутствия музыкальных способностей, необходимых для профессии музыканта. В связи со снижением уровня вступительных требований и их формализацией поступить на музыкальные специальности может даже тот, чьи способности и уровень подготовки не соответствуют будущей профессии. Таким образом, зачисление на музыкальный факультет вуза не отвечает задачам специального отбора. В результате после завершения обучения в вузе таким специалистам очень трудно достичь успеха в профессиональной деятельности. Снижение уровня подготовки специалистов в свою очередь приводит к падению качества преподавания и порождает тенденцию к невысокому уровню музыкального образования в Китае.

Исходя из вышеизложенного, можно предположить, как было заявлено во Введении, что для решения проблем неоднородной и преимущественно слабой допрофессиональной подготовки студентов целесообразно создавать специальные учебные программы, которые будут учитывать специфику контингента и отвечать современным требованиям к специальности музыканта. С целью выявления эффективности данного подхода необходимо провести анализ системы, целей и методов подобной подготовки, которая осуществляется на базе различных педагогических университетов Китая, в том числе закрытых (частных) музыкальных образовательных учреждений, осуществляющих углубленное развитие таланта у одаренных студентов.

***Особенности общей музыкальной подготовки по кларнету на ступенях начального и среднего образования.*** Музыкальные занятия в школе направлены на развитие у детей музыкальных способностей – музыкального слуха, чувства музыкального ритма, музыкальной памяти, музыкального мышления и музыкального воображения. Развитие этих данных необходимо для обучения в классах по музыкальному инструменту. Для освоения игры на кларнете к обучающимся предъявляются достаточно умеренные требования. Для освоения кларнета не нужен большой объем легких, в отличие от многих других духовых инструментов, или особая гибкость пальцев. Приступать к обучению можно сразу после смены зубов. Наиболее благоприятным возрас-

том является 9–11 лет. К этому времени, как правило, организм детей достигает оптимального физического развития. Если начинать обучение позднее, у учащегося могут возникнуть проблемы с игровой техникой, поскольку в процессе взросления пластичность пальцев снижается. Для начального обучения рекомендуется использовать небольшой кларнет – в строе es.

Среди любителей музыки кларнет пользуется большой популярностью в связи с широкими выразительными возможностями. На нем доступно исполнение сложной, виртуозной музыки, гибких, изысканных мелодий и тем. Его звучание ассоциируется с человеческим голосом, обладает тембральной красотой и благородством. Поэтому, когда родители, желая привить детям интерес к музыке, предлагают им самостоятельно выбрать какой-либо музыкальный инструмент, то те нередко останавливаются именно на кларнете. Также родители подбирают надлежащее учебное заведение (учебный центр), в котором преподаватели имеют профессиональную подготовку по классу кларнета. Для начала, как правило, приобретается недорогой инструмент марки «Синхай» и «Байлин» китайского производства, или более дорогой – тайваньской Jipite, японской – Yamaha, французской – «Buffet», «Selmer» и др. Корпус кларнета обычно изготовлен из эбонита с имитацией дерева, из высококачественного пластика и дерева. Пользуются известностью высококачественные кларнеты «Buffet» и «Yamaha» с деревянным корпусом<sup>9</sup>.

В школах и учебных центрах занятия с преподавателем проходят в индивидуальной или групповой форме. Наполняемость учебных групп – от 2-х до 10-ти человек. Стоимость занятий отличается в зависимости от города и учебного центра, а также от статуса преподавателя. Обычно оплата одного индивидуального урока в среднем составляет около 15 долларов, групповых занятий – несколько ниже. Как правило, проводится 1–2 занятия в неделю продолжительностью по 45 минут.

Во время обучения или после его окончания преподаватель может ре-

---

<sup>9</sup> О строении кларнетов и их классификации подробно см. на сайте «Кларнет» [109].

комендовать учащимся сдать экзамен на определение уровня владения инструментом. В Китае многие высшие музыкальные учебные заведения и ассоциации имеют право проводить испытания, определяющие уровень владения кларнетом. Квалификационные испытания могут проходить не только профессиональные музыканты, но и любители. Целью подобных испытаний является популяризация музыкального образования, совершенствование музыкального исполнительства, развитие музыкальной культуры и повышение общего уровня музыкальной культуры.

С 1980-х годов в связи с популяризацией инструментальной музыки среди китайской молодежи данная экзаменационная система стала частью китайской музыкальной культуры. В 1988 году Шанхайская ассоциация музыкантов впервые организовала испытания на определение уровня игры на фортепиано. Впоследствии число дисциплин, по которым проводились испытания, постепенно увеличивалось. Происходила планомерная унификация экзаменационных программ по вокальной и инструментальной музыке, оценочных критериев и учебного репертуара. Организационная работа по подбору экзаменаторов и выставлению оценок приобрела четкую структуру и отработанные механизмы [75, с. 5–6].

В июле 1970 года для достижения единообразия в организации обучения на любительском уровне и содействия развитию музыкального образования Ассоциация китайских музыкантов сформировала «Комиссию по проведению экзамена на определение уровня игры на музыкальных инструментах (любительский уровень)», которая стала первой музыкальной организацией, проводившей подобные экзамены в истории Китая. В связи с возрастанием позитивного влияния квалификационных экзаменов увеличивалось и количество учреждений, их проводивших. В настоящее время в число «экзаменующих» организаций входят не только консерватории и ассоциации музыкантов, но и иные типы государственных и частных организаций по всему Китаю [87, с. 42–45].

Внедрение в Китае независимой системы оценки по уровню подготов-

ки музыкантов сыграло положительную роль в области стандартизации обучения игре на кларнете. Испытания дали возможность творческого общения учащихся из различных образовательных учреждений, сценических выступлений, а также получения экспертной оценки и рекомендации для дальнейшего обучения.

Прохождение квалификационных испытаний для учащихся является промежуточным отчетом о результатах обучения, а получаемый сертификат – выражением компетентной оценки, подтверждающей достигнутый уровень владения кларнетом. Детям на ранних этапах учения необходима прочная техническая подготовка, в которой каждый исполнительский навык требует длительной отработки. В этом отношении прохождение квалификационных испытаний по игре на кларнете повышает самооценку учеников и мотивирует к продолжению обучения.

К сожалению, одаренные любители, демонстрирующие высокий уровень владения инструментом, далеко не всегда становятся профессионалами. Большинство родителей в Китае считает, что для успеха их детей более важными являются общеобразовательные предметы. В связи с этим они нередко требуют, чтобы игра на кларнете оставалась не более чем хобби. Нередко после успешного прохождения испытаний и получения высокой оценки родители не разрешают детям дальнейшее обучение музыке. В основном подобные ситуации возникают в тот момент, когда ребята сдают экзамены для поступления в среднюю школу или уже поступили в нее. Родители хотят, чтобы дети сосредоточились на общеобразовательных предметах, и кларнетовые занятия прекращаются.

***Профессиональная подготовка по кларнету.*** Профессиональное музыкальное образование в Китае осуществляется в специализированных высших музыкальных заведениях (консерваториях и институтах искусств) и педагогических вузах [68, с. 28–30]. Образование в консерваториях и академиях искусств направлено на подготовку вокалистов, музыкантов-исполнителей, музыковедов, а также преподавателей. Данные учебные заве-

дения осуществляют обучение музыкантов на наиболее качественном профессиональном уровне.

Ведущей целью китайских консерваторий является подготовка специалистов, обладающих высоким творческим потенциалом, конкурентоспособностью, которые будут востребованы как в своей стране, так и в мире. В соответствии с данной целью консерваторский курс кларнета выпускает преподавателей и музыкантов-исполнителей, которые в дальнейшем работают как в национальных, так и зарубежных симфонических оркестрах и профессиональных учебных заведениях.

В настоящее время в Китае 11 консерваторий: Шанхайская, Центральная (г. Пекин), Китайская (г. Пекин), Шэньянская, Тяньцзиньская, Синхайская (г. Гуанчжоу), Уханьская, Сианьская, Сычуаньская (г. Чэнду), Харбинская, Чжэцзянская (г. Ханчжоу). При всех консерваториях открыты начальные и средние музыкальные школы для особо одаренных детей.

В число художественных академий с музыкальными специальностями входят девять учреждений: Институт искусств Цилиня, Даляньский институт искусств, Академия искусств НОАК, Институт искусств Шаньдуна, Институт искусств Чжэцзяна, Нанкинский институт искусств, Академия искусств Гуанси, Институт искусств Юньнани, Академия искусств Синьцзяна. Каждое из данных учреждений ежегодно набирает большое количество талантливых учащихся, в том числе и на курс кларнета.

Педагогическое музыкальное образование можно получить в педагогических университетах или институтах по специальностям «музыкальное искусство» и «музыкальное образование», целью которых является подготовка музыкальных исполнителей и учителей музыки, которые также могут преподавать игру на музыкальных инструментах. Педагогические вузы, в которых имеются музыкальные факультеты, нередко пользуются большей востребованностью, чем консерватории и академии искусств. После окончания данных учебных заведений выпускники могут заниматься преподаванием в начальных и средних школах.

В педагогических вузах студенты имеют возможность получить комплексное музыкальное образование. По сравнению с консерваториями и академиями искусств, в них основное внимание уделяется широкому гуманитарному образованию в сочетании с развитием творческого мышления, исполнительских навыков и приемов. Например, образовательные программы консерваторий и академий искусств в обучении инструментальному исполнительству (в том числе в классе кларнета) акцентируют внимание на развитии исполнительских навыков и углубленном изучении музыкального искусства. В отличие от них, педагогические и многопрофильные вузы включают в учебный план такие дисциплины, как литература, история, философия, иностранные языки, информационно-компьютерные технологии, хореография, кино и телевидение, теория искусства.

Консерваториям Китая, где планка вступительных требований выше, чем в других вузах, удалось сохранить достаточно высокий уровень образования. Как правило, перед поступлением в консерваторию большинство абитуриентов проходит обучение в школе в течение 7–10 лет. За это время они овладевают необходимыми техническими приемами игры на инструменте, учатся исполнять инструктивный репертуар, классические произведения китайских и зарубежных авторов, а также приобретают музыкально-теоретические знания. Примером высококачественной подготовки талантливых кларнетистов в Китае являются школьные классы кларнета при Центральной консерватории и военных оркестрах. Среди кларнетистов, прошедших обучение на базе данных организаций, немало победителей престижных конкурсов кларнетового исполнительства, проходящих в Китае и за рубежом. Подобный успех обусловлен тем, что обучение ведут опытные специалисты, заслуженные артисты, стоявшие у истоков китайской кларнетовой школы и мастерски владеющие искусством преподавания [108].

Ситуация на музыкальных факультетах педагогических вузов не столь радужная. В силу неоднородности допрофессиональной подготовки студенческого контингента и насыщенности учебных планов гуманитарными дис-

циплинами, по музыкальным предметам не обеспечивается качественная профессиональная подготовка будущих специалистов. Вместе с тем каждый педагог-музыкант должен хорошо владеть игрой на музыкальном инструменте и быть компетентным в области теории музыкального искусства, так как это является важнейшей частью профессии и определяет ее специфику.

Для решения проблемы подготовки студентов музыкальных факультетов педагогических вузов необходимо создание научно обоснованных специальных методик и программ, направленных на повышение качества профессионального образования в области музыкального искусства. Этим вопросам посвящены последующие параграфы диссертационного исследования.

#### **1.4. Особенности развития теории и методики обучения игре на кларнете в Китае**

На развитие китайского кларнетового исполнительства и образования оказали влияние западные и российские школы. Это закономерно. Как отмечалось в I главе, кларнетовое исполнительство в Западной Европе насчитывает более 300 лет. Школа игры на кларнете сложилась здесь как целостная образовательная система, в которую внесли ценный вклад многие поколения артистов. Западноевропейская школа опирается на глубокие теоретические знания и методические принципы обучения. Опыт зарубежных школ и авторитетных педагогов-кларнетистов, которые работали или давали мастер-классы в Китае, оказал благотворное влияние на формирование китайской школы кларнетового искусства. Начиная с XX века и по настоящее время, многие талантливые студенты консерваторий проходят стажировку за границей, откуда привозят новые музыкальные концепции и модели обучения, что содействует повышению качества подготовки кларнетистов в Китае.

На китайский язык переведены работы западных и российских специалистов. Это «Аппликатурная техника при игре на кларнете: подготовка и легато» К. Броуди [33], «Собрание этюдов Роз для кларнета» С. Роза [58],

«Кларнет» К. Россоня [48] и «Школа игры на кларнете» С. В. Розанова [59]. Методическое обеспечения учебно-воспитательного процесса в классе кларнета в России носит комплексный характер и содержит большой научный потенциал. Поэтому изучение методических основ российской школы кларнета в контексте настоящего исследования представляется важным и целесообразным.

История кларнетовой методики в России получила широкое освещение в диссертации С. О. Сулова «Становление отечественной школы обучения игре на кларнете как проблема педагогики музыкального образования» (2010 [16]). Автор проводит сравнительный анализ двух наиболее распространенных учебных пособий в российском образовании, а именно: «Школа игры на кларнете» С. В. Розанова [15] и «Школа игры на кларнете французской системы» В. В. Петрова [13]. Автор также рассматривает ряд недавно изданных пособий и хрестоматий, применение которых могло бы значительно обогатить занятия и повысить интерес учащихся к предмету. Это «Азбука кларнетиста» В. А. Гетмана, «Нотная папка кларнетиста в четырех частях» из серии «Золотая библиотека» (составитель и редактор В. Н. Воронина), «Школа этюдов для кларнета в четырех тетрадях» (составитель и редактор В. А. Соколов), сборник «Шедевры зарубежных композиторов для кларнета и фортепиано» (составитель И. Ф. Оленчик). Оценку теоретических положений данных пособий С. О. Сулов подкрепляет результатами наблюдений над педагогической работой ведущих российских преподавателей игры на кларнете. Он многократно присутствовал на мастер-классах и уроках В. А. Соколова, В. В. Петрова, В. Н. Ворониной, И. П. Мозговенко, А. А. Федотова, Е. А. Петрова, И. Е. Бутырского и других. Это позволило ему провести сравнительный анализ взглядов и мнений ряда видных педагогов по многим вопросам методики преподавания игры на кларнете.

Автором настоящего диссертационного исследования была проведена работа по изучению учебных пособий, вышедших в Китае на рубеже XX–XXI веков, под аналогичным углом зрения: выявлялись методические

издания, получившие наибольшее распространение, особенно те, которые содержат ценный дидактический материал и заслуживают дальнейшего внедрения в практику. В процессе этой работы было установлено следующее:

1. В системе китайского музыкального образования накоплен значительный опыт многолетней практики преподавания кларнета. По данному направлению ведется изучение передового педагогического опыта, что создает условия для постепенного формирования своей, китайской школы обучения игре на инструменте.

2. Объем методической литературы по кларнету, созданной в Китае, не обширный – всего около 30 изданий. Многие из них не апеллируют именно к обучению игре на кларнете, поскольку посвящены овладению духовыми инструментами во всем их многообразии. Помимо методических работ выпускались своеобразные энциклопедические справочники по кларнету, составленные как зарубежными [48], так и китайскими авторами. Однако они отражает процесс развития методики обучения исполнительству на кларнете.

3. Начало научных исследований в области педагогики и методики преподавания кларнета положила работа Ван Дуаньвэя «Откровение, основанное на историческом опыте по обучению кларнетовому искусству», которая была опубликована в 1982 году [36, с. 54–58]. Данный труд был посвящен характеристике методических пособий, школ преподавания, а также репертуара для начальной ступени обучения.

Исследование историко-теоретических аспектов развития кларнетового искусства в Китае, начатое Ван Дуаньвэем, было продолжено в работах Чжана Цзяфэна («О развитии кларнетового искусства и популярности инструмента в Китае» [90]) и Ли Хуашаня («История развития кларнета» [49]). В этом же историко-теоретическом русле в разные годы на рубеже XX–XXI веков публикуется группа очерков и статей, которые представляют историю кларнета в Китае «в лицах», то есть посредством исследования творчества выдающихся китайских кларнетистов. Это статьи Му Цзицуня [56] и Син

Сюэчжи [62] о Му Чжицине, Цзян Мейю о Бай Те [85], Сюй Кожуй о Цзинь Сюэци [64].

4) Обзор методической литературы позволяет выделить 3 периода в развитии китайской методической мысли о кларнетовом исполнительстве:

- а) 1980-е – первая половина 1990-х годов — обсуждение различных аспектов технологии обучения игре на кларнете;
- б) вторая половина 1990-х – начало 2000 годов — создание пособий и школ игры на кларнете;
- с) с 2005 до наших дней — поиски оптимальных путей совершенствования кларнетового исполнительства.

Кратко охарактеризуем данные периоды.

В 1980-х и 1990-х годах в научно-педагогических сборниках и другого рода изданиях активно обсуждались различные вопросы формирования исполнительского аппарата кларнетистов. В котором приняли участие преподаватели Шэньянской, Пекинской, Центральной и Сычуаньской консерваторий, Шаньдунского, Гуансинского и Нанкинского художественных институтов, Пекинского института искусств и других образовательных учреждений. Назовем основные темы, разрабатываемые в данный период:

- технику дыхания и позиции звуков изучают преподаватели Нанкинского и Пекинского институтов Хуан Цзясюн [81] и Хань Сюй [77];
- базовая подготовка стаккато анализируется в статьях Вана Чжэньсяня [38] и Ли Хуашаня [50];
- проблемы способов и качества звукоизвлечения рассматриваются в статьях Дуна Дэцзюня [45] и Сяна Чжэньлуна [66];
- вопросы формирования исполнительского аппарата кларнетиста и развития техники представлены в публикациях Чжоу Тай [94], Сяна Чжэньлуна [67], Сяна Фана [65], Тао Чуньсяо [71], Хуана Цзясюна [82], Чжи Чжэна [92], Чэнь Хэцзюня [99].

В перечисленных методических работах прослеживается стремление

сделать процесс обучения более комфортным. На китайский язык переводят зарубежные пособия, снабженные иллюстрациями и интересными нотными примерами. Отметим методические разработки китайских авторов, которые обогащают занятия по кларнету: «Некоторые соображения об упражнениях игры на кларнете и язычковой технике» Ли Хуашаня (1991 [50] ), «Язычковая техника при игре на кларнете» Ван Чжэньсяня (1995 [38] ), «Кларнет и тембр» Люй Чжэндуна (1995). Ценность этих работ несомненна, поскольку в них обобщается многолетний опыт преподавания.

В 1990-е годы китайские музыканты провели значительные изыскания в области методики преподавания по широкому кругу проблем. На этой основе был опубликован ряд содержательных трудов. Среди них: «Речь об обучении кларнетовому искусству» Чжи Чжэна, «Несколько вопросов по поводу игры и обучения кларнетовому искусству в США» Дун Дэцзюня [46], «Поиск в вопросе обучения кларнетовому искусству» Хуан Цзясюна [81]. Эти научные работы стали основой китайской системы обучения игре на кларнете. Их теоретические положения и идеи оказались перспективными. Сегодня они широко применяются на практике, развиваются в методической работе преподавателей и помогают решать актуальные проблемы обучения игре на кларнете.

Обсуждение и разработка различных методических аспектов обучения кларнетовому исполнительству подготовила создание обобщающих трудов в области кларнетовой педагогики. С конца 1990-х годов до середины первого десятилетия XXI века китайскими кларнетистами публикуются учебно-методических пособия и школы игры на кларнете. Это – «Научимся играть на кларнете вместе со мной» Тао Чуньсяо [70], «Основы игры на кларнете» Тин Ледюнь [74], «Основы игры на кларнете» Юн Дейи [105], «Начальное обучение игре на кларнете» Че Чжаосиня [86], «Учебное пособие по игре на кларнете для дилетантов» Чжан У [88], «Веселый курс кларнета» [78] Хосытэ Жуйпу. Все названные школы и пособия были созданы в период с 1997 по 2004 годы. Тогда же выходят хрестоматийные издания упражнений и пьес:

«Сборник кларнетовых мелодий для теста» Гу Пэна [43], «Сборник мелодий для обучения игре на кларнете» [72] Тао Чуньсяо, «Сборник мелодий для экзаменов по кларнету» [75] Ту Цзусяо.

С середины первого десятилетия XXI века вновь начинается полемика вокруг методических аспектов кларнетового исполнительства, знаменующая новый этап в развитии методических изысканий. Этот подъем вызван тем, что в сфере современного музыкального образования произошли изменения, которые обусловили необходимость поиска новых эффективных технологий обучения и обновления методов допрофессиональной и профессиональной подготовки кларнетистов. Актуальные аспекты методики преподавания игры на кларнете, отвечающей проблемам современной педагогической практики, поднимаются в статьях преподавателей Цзилиньской и Сианьской консерваторий, Нанкинского художественного института: Цзинь Сюцзи [84] и Хуан Цзясюн [81], Чжи Чжэн [92; 93], Чжэн Сяомин [98], Янь Фэй [106]. Преподаватели музыкальных факультетов педагогических вузов, институтов искусств и консерваторий Ван Дахай [35], Пан Лян [57] и другие предлагают оптимальные способы и упражнения на развитие дыхания при игре на кларнете. В статьях Лю Сяомэя [52] и Ма Ни [55] поднимаются вопросы повышения эффективности упражнений для кларнета, направленных на формирование базовых исполнительских навыков.

Ценными представляются работы, в которых обучение игре на кларнете рассматривается многопланово. Так, например, в статье Тао Чуньсяо «Игра и обучение: кларнетовое искусство», опубликованной в «Академической газете Центральной консерватории» [118], проводится обзор основных методик, характеризуются различные стили исполнения, уделяется внимание формированию отношений между преподавателем и учащимся. Особая ценность статьи состоит в том, что Тао Чуньсяо обобщает в ней свой более чем тридцатилетний успешный опыт педагогической деятельности.

Изучение развития методики кларнетового образования в Китае позволяет сделать следующие выводы:

1. Публикации китайских педагогов выдвигают приоритетной задачей формирование основ исполнительского мастерства, в связи с чем во время обучения особое внимание рекомендуется уделять формированию и закреплению базовых навыков, необходимых для дальнейшего развития кларнетиста.

2. Развитие методической науки в Китае содержит большой потенциал для совершенствования исполнительского и образовательного уровня. С целью его реализации необходимо изучать и внедрять современные педагогические технологии [36, с. 54–58].

3. Одной из актуальных проблем является противоречивая ситуация, которая сложилась в работе педагогов по классу кларнета. Противоречие состоит в несоответствии требований к уровню музыкально-исполнительских навыков студентов на начальном этапе обучения в вузе и недостаточностью теоретического и методического обеспечения.

Таким образом, возникает необходимость создавать методики начального обучения на кларнете и разрабатывать теоретические вопросы подготовки китайских преподавателей-кларнетистов с учетом национальных особенностей и традиций обучения в учебных заведениях КНР.

С целью конкретизации проблем в сфере начального этапа обучения по классу кларнета мы провели опрос 15 преподавателей, имеющих опыт работы и в средней школе и в высших учебных заведениях. Анкета включала следующие вопросы:

- На какие пособия Вы опираетесь?
- К какой педагогической школе по обучению игре на кларнете Вы себя относите?
- Какой репертуар Вы используете?
- Какие трудности в обучении испытывают Ваши ученики?
- Какова современная ситуация в области кларнетового образования в Китае?

– Насколько учебный процесс обеспечен методическими материалами?

Ответы преподавателей подтвердили актуальность создания методики начального обучения на кларнете и обрисовали следующую ситуацию в данной сфере.

Практически все преподаватели опираются в своей работе на китайские и зарубежные дидактические материалы. При этом они считают, что в мастерстве игры на кларнете китайских исполнителей нет каких-либо специфически национальных особенностей.

В качестве базового учебного репертуара кларнетистов были названы произведения для кларнета К. М. фон Вебера, в том числе Первый и Второй концерты для кларнета с оркестром ор. 73 и 74, Концертино для кларнета с оркестром ор. 26, Вариации для кларнета и фортепиано на тему из оперы «Сильвана» ор. 33, Квинтет для кларнета и струнного квартета В-dur ор. 34, Большой концертный дуэт для кларнета и фортепиано Es-dur ор. 48. Эти произведения особенно нравятся ученикам. Также изучаются сочинения других композиторов, показавшие эффективность в практике освоения инструмента. К ним относятся Интродукция, тема и вариации для кларнета с оркестром В-dur Дж. Россини, Концерт для кларнета с оркестром В-dur К. Курпиньского, Концерт для кларнета с духовым оркестром Es-dur Н. А. Римского-Корсакова, а также фрагменты из оперной музыки (например, партия кларнета из оперы Дж. Верди «Травиата») и др.

Из наиболее часто встречающихся трудностей в обучении были названы неправильное дыхание (а именно медленный выдох) и недостаточная беглость пальцев.

Однако преподаватели отмечают положительную динамику в развитии кларнетового образования. Если до недавнего времени лишь некоторые высшие учебные заведения имели в своем штате квалифицированных преподавателей по классу кларнета, то сейчас данное направление активно развивается, и кларнет уже преподается в начальных и средних школах.

В учебном процессе наиболее распространены пособия Тао Чуньсяо «Давайте учиться играть на кларнете» и «Обучение игре на кларнете. Избранное» [70, 71], а также «Основы игры на кларнете» Тин Ледюня [74]. Вместе с тем преподаватели отмечают, что методическое обеспечение классов кларнета и национальный репертуар для начальной и средней школ нуждаются в дальнейшем развитии. Факты и замечания, приведенные в ответах преподавателей, свидетельствуют об определенных методических пробелах в китайской педагогике.

Таким образом, ситуация с подготовкой кларнетистов в Китае далеко не однозначна. С одной стороны, интерес к кларнетовому искусству возрастает. Преподавание кларнета больше не является привилегией отдельных высших учебных заведений, а вводится на более ранних ступенях образования. С другой стороны, методическое обеспечение учебно-воспитательного процесса явно отстает от потребностей общества. На рубеже XX–XXI веков появились лишь отдельные издания методического характера с ограниченной проблематикой, которые, тем не менее, можно считать началом движения к созданию базовой национальной методики по обучению игре на кларнете.

Подводя итоги, сделаем следующие выводы:

История развития кларнетового исполнительства в Китае непродолжительна — чуть более столетия. После появления кларнета в XIX веке китайские музыканты способствовали распространению и развитию кларнетового искусства в XIX и XX столетиях. Первое поколение китайских исполнителей-кларнетистов было подготовлено иностранными специалистами. Процесс формирования национальных педагогических кадров активизировался после образования КНР, чему способствовала государственная политика.

В целом становление профессионального образования по специальности «кларнет» в Китае охватывает более 50 лет, когда классы по данному направлению утвердились в учебных планах и программах музыкальных и художественных учебных заведений и стали полностью обеспечиваться ква-

лифицированными педагогическими кадрами, причем гражданами Китая. До этого времени воспитание педагогов-кларнетистов осуществлялось лишь в отдельных учебных заведениях, главным образом в консерваториях. В основном кларнетистов обучали только исполнительскому мастерству для обеспечения оркестров музыкантами, не ориентируя их на педагогику.

В настоящее время обучение игре на кларнете возможно по направлениям *профессиональное образование* и *общее музыкальное образование*. В первом случае оно осуществляется в консерваториях, средних специальных учебных заведениях при них, музыкальных академиях, институтах искусств, на музыкальных факультетах педагогических университетов, во втором – в начальных и средних школах, домах молодежи. В каждом учебном заведении определены цели и задачи.

Сегодня искусство кларнетового исполнительства в Китае активно развивается. Мастерство китайских кларнетистов, таких как, например, Фан Лэй, Бай Те, получило мировое признание. Композиторы Цин Лецзюнь, Тао Сюйгуан и другие создали самобытный кларнетовый репертуар, произведения которого вошли в концертные программы не только китайских, но и зарубежных музыкантов.

Проведенный опрос китайских преподавателей-кларнетистов показал, что современное состояние программно-методического обеспечения по классу кларнета не отвечает актуальным запросам на качественное музыкальное образование. Педагогическая деятельность преподавателей нуждается в методической поддержке и учебных пособиях, направленных на решение тех проблем обучения, которые характерны для студентов-кларнетистов в учреждениях профессионального образования.

Обзор учебной литературы китайских авторов показывает, что решение проблемы по созданию методик, программ и пособий обучения студентов-кларнетистов не закончен и сегодня находится в рабочем состоянии. Научно-методические разработки и исследования в основном проводятся преподавателями специализированных образовательных учреждений (консерватории,

институты искусства, художественные институты).

В инновационных программах и методиках особенно остро нуждаются преподаватели музыкальных факультетов педагогических вузов, в образовательном процессе которых наиболее остро проявились изменения в сфере социального заказа.

Бурное развитие музыкальной культуры в последние десятилетия привело к повышенному спросу на педагогические кадры, в том числе на педагогов-кларнетистов, особенно в сфере общего музыкального образования, подготовкой которых прежде всего занимаются музыкальные факультеты педагогических университетов.

Однако в воспитании данных специалистов имеются серьезные проблемы. В связи со снижением приемных требований контингент обучающихся-кларнетистов существенно расширился. При этом допрофессиональная подготовка студентов часто оказывается не соответствующей программам высшего образования, что негативно сказывается на качестве дальнейшего профессионального обучения.

Программы музыкальных специализаций, традиционно реализующиеся в педагогических вузах, на сегодняшний день во многом устарели. Они не отражают изменений в контингенте обучающихся и не соответствуют требованиям, которые предъявляются к современному профессионалу в области музыкальной педагогики.

Особенно актуальным является обновление методики начального обучения кларнетистов в педагогических вузах, так как на этом этапе формируются важнейшие исполнительские навыки игры на инструменте и закладывается база для всего дальнейшего обучения и профессионального формирования студента.

## ГЛАВА II

### МЕТОДИКА И ПРАКТИКА НАЧАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ КЛАРНЕТИСТОВ В КИТАЕ

Настоящая глава посвящена педагогическим аспектам начального обучения игре на кларнете

Методики обучения игре на кларнете, применяющиеся в Китае, существенно отличаются от мировых. В Китае долгое время не было специальных учебных пособий, содержащих разнообразный инструктивный материал, и кларнет осваивался в любительской среде. В практике обучения сложилось так, что основное место на уроке занимает работа над художественным репертуаром. Однако, как известно, на начальном этапе, не снижая ценности проникновения в смысловую сторону музыки, целесообразно уделять специальное внимание техническим приемам, которые помогут сформировать игровой аппарат кларнетиста. Иначе обучающимся (ученикам школ или студентам) при освоении инструмента бывает сложно выработать необходимую технику исполнения, что вызывает сложности в дальнейшем.

Кроме того, в учебном процессе нет четкого деления на четыре базовых раздела: постановка дыхания, организация и развитие технического (пальцевого) аппарата, освоение основ фразировки и умение вести мелодическую мысль. Без них нельзя достичь качественного освоения исполнительских навыков. В связи с этим, начиная с 1980-х годов, китайскими педагогами был опубликован ряд значимых статей, посвященных различным приемам кларнетовой техники.

В настоящей главе учитываются принципы российских методик и школ, а также ценные методические рекомендации опытных китайских педагогов.

Начальный этап обучения определяется в методической литературе как «цикл или период обучения, который обеспечивает достижение конечных целей обучения на самом элементарном уровне» [25, с. 158]. Для начального

этапа характерна относительная незавершенность и открытостью целей, содержания, форм и методов обучения. Его продолжительность определяется не столько временными характеристиками (подготовительный довузовский этап, первый семестр и т. д.), сколько уровнем сформированных умений и навыков, в заданных программой обучения параметрах [25, с. 158].

Через начальный этап обучения игре на кларнете проходят не только школьники, но и студенты, если их умения и навыки находятся на элементарном уровне, в их подготовке имеются пробелы, или она не системна и содержит существенные недостатки. Порой таких студентов приходится не только корректировать, но и «переучивать», то есть начинать с азов. С этой точки зрения методические приемы, рассматриваемые в настоящей главе, могут применяться и в школьной практике, и в обучении студентов-кларнетистов, поступивших на музыкальный факультет педагогического вуза без должной подготовки. И в том, и в другом случае важной задачей обучения является организация исполнительского аппарата. Кроме того, нужно учитывать тот факт, что начинающий кларнетист может иметь элементарную предварительную подготовку. У школьников она может быть пройдена в классе блокфлейты или какого-либо народного духового инструмента, а слабая предварительная подготовка студентов-кларнетистов, как правило, исчисляется сроком от одного до трех лет допрофессионального обучения. В этом случае актуализируются такие задачи: совершенствование звукоизвлечения как основы художественной выразительности, освоение аппликатурных особенностей, выработка синхронности пальцевых движений, освоение кларнетового диапазона и др.

## **2.1. Проблемы методики развития дыхания, амбушюра, аппликатуры и других навыков игры на кларнете**

Обучение игре на кларнете — это длительный и трудоемкий процесс, в котором начальный этап играет основополагающую роль. На данном этапе

закладываются практически все элементы будущей техники кларнетиста, пусть и в элементарном виде. Рассмотрим основные аспекты их развития.

### *1) Развитие дыхания*

Дыхание — это движущая сила звучания, основа исполнения на духовом инструменте. Для того чтобы научиться хорошо играть на кларнете, нужно сначала овладеть правильной техникой дыхания, подкрепляя ее регулярными тренировками. Техника дыхания взаимосвязана с контролем движений языка и постановки амбушюра. Без должного контроля движение воздуха будет произвольным, что скажется на звучании. Дыхание в первую очередь связано с изменением объема грудной клетки. Оно осуществляется за счет инспираторных и экспираторных мышц, а также диафрагмы. В зависимости от того, какие задействованы мышцы и части дыхательной системы, можно выделить три типа дыхания: грудное (межреберное), брюшное (диафрагмальное) и грудобрюшное (смешанное) [57, с. 90].

Как правило, при игре на духовых инструментах широко используется грудобрюшное дыхание. Оно объединяет в себе достоинства двух других типов, полностью задействуя брюшную и грудную полость, а также диафрагму. Таким образом, в связи с относительно большим объемом вдыхаемого воздуха, долго не появляется чувство усталости.

У некоторых начинающих кларнетистов во время выполнения дыхательных упражнений могут подниматься плечи. При этом обучающемуся может казаться, что воздуха достаточно, хотя это не так. Вдох должен быть энергичным и быстрым, необходимо дышать полной грудью, при этом грудная клетка и диафрагма должны расширяться. Выдох должен быть медленным и ровным, при этом нужно хорошо контролировать диафрагму, что позволит извлекать богатое звучание. Для смены дыхания необходимо расслабить диафрагму, полностью выдохнуть оставшийся воздух, а затем снова произвести вдох. Это предотвратит головокружение и позволит спокойно закончить исполнение музыкального произведения.

При смене кларнетовых регистров следует использовать различные способы дыхания. У звуков верхнего регистра высокая частота вибрации, выдох должен быть стремительным, а объем вдоха небольшим, что позволит создать ясный и мягкий тембр. У звуков нижнего регистра частота вибрации низкая, выдох должен быть медленным, а объем вдоха большим, что придаст тембровую звучность. Поэтому при смене регистров следует научиться переключать дыхание, придавая звучанию необходимую тембровую окраску. Это свидетельствует о владении дыханием.

На начальном этапе обучающиеся часто сталкиваются с различными проблемами при освоении правильного дыхания, которых следует избегать. Отметим их характерные проявления.

Во-первых, при неправильном дыхании на вдохе грудная клетка выходит вперед, живот втягивается, поднимаются плечи, напрягаются мышцы шеи, диафрагма поднимается, воздух задерживается в верхней части груди. Создается ощущение полноценного вдоха, хотя объем вдыхаемого воздуха небольшой. Поскольку мышцы диафрагмы давят на легкие, то последние не могут полностью раскрыться. Подобный способ дыхания со временем может привести к одышке или боли в груди [81, с. 65–68].

Во-вторых, если при игре на духовых инструментах не контролируются мышцы диафрагмы и пресса, то они полностью расслабляются. Так утрачивается контроль над дыханием: выдох становится слишком интенсивным или неравномерным, что негативно влияет на легкость и связность исполнения. Появление отмеченных недостатков обусловлено неправильной дыхательной техникой. В связи с этим ученикам необходимо систематически тренироваться, чтобы овладеть правильным грудобрюшным дыханием.

Дыхательная техника влияет на качество звучания. Независимо от уровня владения исполнительскими навыками, кларнетисту крайне важно отработать дыхательную технику, соблюдая правила смены дыхания. Для определения данных правил необходимо учитывать особенности фразировки [59, с. 56; 66, с. 67]. Работа над фразировкой — условие выразительного ис-

полнения. Для точной передачи музыкального содержания необходимо выявить в мелодии паузы и цезуры. Хорошо продуманная фразировка не только усиливает выразительность исполнения, но и определяет наиболее подходящие моменты для смены дыхания. Указания пауз и другие типы цезур в тексте предопределяют смену дыхания, в связи с чем их следует учитывать при отработке дыхательной техники. Отметим наиболее типичные цезуры и удобные для смены дыхания моменты, встречающиеся в нотном тексте.

а) Самым очевидным знаком является пауза. Во время паузы следует менять дыхание, что позволит сохранить целостность музыкальной мысли. Однако в случае многочисленных пауз в тексте исполнитель не должен на каждой из них менять дыхание, поскольку это не только вызовет усталость, но и нарушит единство музыкальной композиции [35, с. 149].

б) Протяженные звуки и их чередование (при отсутствии пауз) могут указывать на смену дыхания.

с) Повторение ритмических и мелодических рисунков также, как паузы или интервалы между долгими звуками, представляются очевидными местами для смены дыхания. Подобные элементы даже в очень протяженной мелодии помогают определить место остановки.

д) Арпеджио — это фрагмент без очевидной цезуры. Поэтому во время арпеджированного аккорда исполнитель может сменить дыхание только в том случае, если это очень необходимо.

е) Резкое изменение динамики в развитии мелодии также дает возможность перевести дыхание.

ф) Смена регистра между фразами или широкие интервальные скачки может использоваться кларнетистом для смены дыхания.

Обращаясь к исполнительской практике, отметим, что любая форма дыхания должна служить «прорисовке контуров» музыкальной композиции. Поэтому выбор дыхательной техники должен определяться спецификой музыкальной ткани и длительностью музыкальных фраз. При исполнении длинных фраз необходимо выделять достаточно времени для смены дыхания,

используя при этом грудобрюшной тип. Наоборот, при исполнении коротких фраз целесообразно сделать быстрый вдох или интенсивный выдох в сочетании с брюшным дыханием. Таким образом, при игре на кларнете нужно использовать оба типа дыхания, взаимодополняющих друг друга [77, с. 74].

Повседневные упражнения являются обязательным условием формирования и развития дыхательной техники кларнетиста. Рассмотрим упражнения, наиболее целесообразные для начального обучения игре на кларнете.

а) Перед тем, как взять в руки инструмент, учащемуся нужно занять правильное положение и перейти к упражнениям на грудобрюшное дыхание. Их можно выполнять лежа, медленно делая вдох. После полного вдоха нужно медленно выдохнуть (мышцы всего тела должны быть расслаблены), при этом следует прочувствовать движения диафрагмы. После глубокого выдоха положить ладонь на нижнюю часть груди, где начинается живот. При правильном дыхании чувствуется давление [52, с. 65].

б) Упражнения на долгие звуки также могут помочь развить дыхание. Стимулирующую роль в них играет изменение динамики, тембра и контроль над амбушюром. Исполнителю необходимо как можно дольше растягивать звуки, при этом звучание должно быть объемным. Полезно выполнять больше упражнений с различной динамикой, что позволит осваивать динамические особенности музыкального текста.

с) Упражнения на *legato*, как правило, отрабатываются на этюдах или гаммах. При изменении высоты звука задействуются мышцы лица, ротовой полости и пальцев, а также дыхание. Все компоненты исполнительского аппарата должны взаимно координироваться. Во время упражнения на *legato* необходимо также обращать внимание на правильность дыхания и позу.

д) Упражнения на тембровые краски отрабатываются на мелодичном материале с ярко выраженным *legato* в фразировке. Для этого можно выбрать медленные части сонат, концертов или иные пьесы в медленном темпе. При выполнении упражнений необходимо следить за координацией пальцев, ам-

бушюром и дыханием, а также вслушиваться в звучание. Богатая тембральность является показателем правильного дыхания [45, с. 36].

Таким образом, дыхательная техника является важной составляющей игры на кларнете. Ее постижение — это длительный процесс, требующий времени и усилий. Вышеизложенная методика рекомендуется для начинающих кларнетистов. При ее использовании следует помнить о необходимости долгих тренировок. Для овладения дыхательной техникой кларнетисту следует координировать работу всех компонентов, составляющих его игровой аппарат.

## *2) Постановка амбушюра*

На начальном этапе игры на кларнете основополагающее значение имеет постановка амбушюра. В практике преподавания кларнета в Китае используется несколько способов формирования амбушюра. По мнению соискателя, обучающийся должен под руководством учителя найти наиболее подходящий именно для него прием звукоизвлечения. Не стоит чрезмерно заострять внимание на амбушюре. Рассказывать ученику / студенту о его устройстве нужно постепенно. В противном случае может слишком сконцентрироваться на амбушюре, что вызовет психологический стресс, зажимы мышц и негативно скажется на звукоизвлечении. В случае неудачи необходимо поощрять учеников предпринимать все новые и новые попытки исполнения. Можно предложить составить своеобразный учебный план выполнения упражнения. Вместе с тем педагог должен руководить процессом постановки амбушюра, корректируя и направляя развитие обучающегося посредством правильно подобранных упражнений [66, с. 47–48].

Амбушюр имеет первостепенное значение при игре на духовых инструментах. Он влияет на изменение резонанса и тембра, а также на гибкость артикуляции. Сегодня при игре на кларнете чаще всего поджимается одна губа. Нижняя губа немного подворачивается на нижние зубы, подбородок остается ровным, уголки рта растягиваются вверх и в стороны, верхние зубы слегка опираются на срез мундштука. Необходимо оставить немного места

для свободного колебания трости. Во время игры нужно сжимать боковые стенки полости рта и расслаблять верхнюю и нижнюю части. Есть разница между амплитудой колебания трости в высоких и низких тонах. При извлечении низких тонов амбушюр расслабляется, что позволяет трости совершать полноценные колебания. Во время упражнений начинающие кларнетисты часто непроизвольно меняют его положение с целью сэкономить силы, что приводит к его неправильной работе. В таком случае можно попросить учащегося выполнять упражнения, стоя напротив зеркала, и постоянно следить за амбушюром. Спустя некоторое время обучающиеся смогут найти правильное положение амбушюра, что улучшит звучание.

В процессе обучения преподаватель должен обратить особое внимание на следующие моменты. Во-первых, нужно точно объяснить содержание базовой техники, направленной на выработку удобной постановки амбушюра (например, при исполнении долгих звуков и звукорядов). Во-вторых, важно помнить, что правильная позиция приобретается за счет длительной тренировки амбушюра. Поэтому нужно поступенно корректировать ошибки в постановке амбушюра. В-третьих, для того чтобы научиться свободно дышать, создавая полноценные звуковые колебания, постановку амбушюра необходимо тщательно отрабатывать. Она должна быть взаимосвязанной с улучшением дыхания и качества звучания. Обучающиеся должны понимать смысл и задачи тренировочного процесса, что в совокупности со знаниями и умениями позволит им раскрыть свой потенциал [67, с. 73–83].

Контроль амбушюра при извлечении звуков различной высоты на начальном этапе обучения должен стать постоянной заботой преподавателя и учащегося. Существует заблуждение, что после постановки амбушюра на начальном этапе обучения он остается неизменным. По мнению соискателч, исполнение различных звуков предполагает положения губ. Поэтому перед преподавателем кларнета ставится задача найти универсальную методику, применимую ко всем звукам и ко всем типам губных аппаратов. Решая эту

задачу, можно выбрать два упражнения из базовой техники и сделать их основой для тренировок:

- 1) исполнение звукоряда;
- 2) исполнение арпеджио.

Отметим, что многие начинающие кларнетисты пренебрегают данными упражнениями. Стремясь выбрать кратчайший путь к мастерству, они сразу берутся за художественно значительные произведения. Однако, как показывает практика, кратчайшим путем остается именно надлежащее, методически отработанное овладение базовой техникой.

Ключевыми на начальном этапе обучения игре на кларнете являются упражнения со звукорядом. Поначалу у ученика складывается впечатление, что тоны звукоряда, близко расположенные друг к другу, исполнять нетрудно. Поэтому они часто приуменьшают значимость упражнений со звукорядом. Отрабатывая с учащимся упражнения со звукорядом, важно побуждать его к наблюдению за изменениями в звукоизвлечении. Эффект таких упражнений заключается в пассивном контроле за губным аппаратом. После того, как обучающийся достигнет более высокого уровня мастерства, он сможет лучше контролировать амбушюр, что позволит четче исполнять смежные звуки звукоряда.

После упражнений со звукорядом можно переходить к арпеджио. В арпеджио расстояние между звуками больше, поэтому контролировать амбушюр труднее. Сам принцип отработки остается таким же.

В процессе преподавания кларнета важно учитывать изменения, которые происходят с обучающимися: дети растут, у них меняется положение зубов, рост и дыхание. Определенные возрастные изменения происходят и со студентами. В связи с этим возникает необходимость корректировать положение мундштука, в формировании которого у начинающих нередко возникают проблемы. Дело в том, что на начальной стадии обучения во рту должна располагаться только малая часть мундштука в соответствии с физиологическими особенностями учащегося. Через некоторое время преподаватель

просит держать мундштук глубже, поясняя, что именно он является источником колебания. Чем глубже мы берем мундштук, тем полнее будет звук, и тем легче становится процесс звукоизвлечения. Многие ученики не знают об этом и, переходя из начальной в среднюю школу, продолжают держать мундштук в той же позиции, что плохо сказывается на развитии амбушюра и препятствует улучшению качества и силы звука.

Переход от упражнений со звукоязыком к арпеджио также является хорошей возможностью подкорректировать постановку амбушюра. Со временем, когда обучающийся начинает держать мундштук глубже, он усиливает контроль над ним. В результате на последующих занятиях обучающийся может регулировать положение мундштука.

Значительное влияние на амбушюр оказывает дыхание. Даже если амбушюр уже достаточно разработан, существует фактор, способный сбить его постановку. При смене дыхания начинающий кларнетист может недостаточно полно открывать рот, боясь нарушить постановку амбушюра. Подобная привычка вредна. Если начинающий не научится циркуляционному дыханию, он, скорее всего, станет дышать уголками рта. Такой способ дыхания очень вреден, прежде всего, из-за малого объема вдыхаемого воздуха. Кроме того, использование данного способа в течение длительного времени может сформировать у учащегося пагубные дыхательные привычки. Поскольку дыхание в данном случае осуществляется не через одно, а через два узких отверстия, от потока воздуха в уголках губ возникает трение, сопровождающееся свистящим звуком. Когда обучающийся, сменяя дыхание в конце фразы, издает подобные звуки, не только снижается эстетичность исполнения, но и сбивается постановка амбушюра, что приводит к неровности звучания.

Для решения этой проблемы надо создать ситуацию, в которой учащийся сам обнаружит посторонние шумы в процессе дыхания, а затем осмыслит их собственные ощущения. Важно вовлечь ученика в решение данной проблемы и предложить ему найти способы для улучшения дыхательного процесса. Затем учитель может обсудить с учеником конкретные

способы устранения шумов. Результаты поисков и обсуждений должны быть направлены на выбор обоснованного решения проблемы, а именно: *для правильного дыхания обучающийся должен открыть рот так, чтобы передние верхние зубы не отрывались от мундштука*. Таким образом, он будет дышать не через уголки рта, а непосредственно через ротовой аппарат. Это не только увеличит поток воздуха на вдохе и устранил свистящий звук, но и поможет сохранить правильную постановку губ. В этом случае цель обучения будет достигнута.

### 3) Упражнения на аппликатуру

К движению пальцев при игре на кларнете предъявляются не слишком высокие требования, и обучающиеся старше девяти лет вполне могут с ними справляться. При игре на духовых инструментах правая и левая рука выполняют различные функции. Кларнет отличается от других духовых инструментов тем, что при нажатии клапана передувания происходит скачок на дуодециму, и это наделяет тембр специфической окраской. У иных духовых инструментов можно наблюдать противоположную картину. Саксофон и гобой, например, по своей конструкции отличаются от кларнета. Их тональные отверстия располагаются на других позициях. При передувании происходит октавный скачок, поэтому их аппликатура проще и легче для запоминания, чем у кларнета. Из-за дуодецимного клапана диапазон кларнета расширяется до 4 октав, что отличает его от других духовых инструментов.

Отработка аппликатуры является неотъемлемой частью учебного процесса. Когда начинающие кларнетисты только приступают к занятиям, они сразу же сталкиваются с трудностью запоминания большого объема материала, включая аппликатуру. Кроме того, для исполнения звука  $G^1$  (первой октавы) нужно открывать дуодецимный клапан, который располагается с тыльной стороны, что отличает кларнет от большинства духовых инструментов, у которых подобная конструкция встречается крайне редко.

При исполнении звуков от  $A$  до  $H$  необходима координация обеих рук, что вызывает определенные трудности при выполнении кларнетовых упраж-

нений на аппликатуру, особенно на начальном этапе обучения. Игра на других духовых инструментах этого не требует.

Решая аппликатурные проблемы, нужно освоить исполнение звуков основного регистра (до передувания). Здесь важным моментом является взятие самых высоких звуков, а именно открытого звука  $A^1$  (первой октавы). Если после какого-либо более низкого звука (кроме  $G^1$ ) надо взять  $A^1$ , то следует сначала «отпустить» пальцы, а потом снова нажать  $A^1$ . При недостаточно плавном снятии пальца может прозвучать  $G^1$  [33, с. 3].

Если для извлечения  $G^1$  не требуется зажатия, то для извлечения  $A^1$  нужны особые аппликатурные приемы: вторая фаланга указательного пальца левой руки должна лежать на клапане, в связи с чем становится сложнее осуществить переход от звуков, находящихся ниже  $E^1$ , к  $A^1$ . Для извлечения звуков ниже  $E^1$  требуется зажать звуковое отверстие  $E^1$  кончиком указательного пальца, а для перехода от этих звуков к  $A^1$  нужна особая систематическая тренировка. Основываясь на личном опыте преподавания, соискатель пришел к следующему выводу: если научить учеников перед звуком  $A^1$  держать кончик указательного пальца левой руки на металлическом кольце возле звукового отверстия, а потом слегка согнуть все фаланги указательного пальца и сделать одно подготовительное движение, то вероятность правильного перехода к тону  $A^1$  у них значительно повышается. В результате им потребуется меньше времени для освоения этого элемента, чем обучающимся, которые не используют данную методику.

Таким образом, тренировку можно начать с отработки перехода от тона к тону. Упражнения на аппликатуру от  $E^1$  к  $A^1$ , а также от  $A^1$  к  $B^1$  (первая октава) являются важной частью начального обучения игры на кларнете. Звук  $B^1$  предполагает использование всех пальцев для зажатия отверстий. Начинаящим это дается с трудом, в связи с чем необходимо объяснить следующие особенности аппликатуры: оба мизинца лежат на клапанах или оба указательных пальца и большой палец левой руки нажимают на клапаны и звуковые отверстия. Средние и безымянные пальцы обеих рук работают в ос-

новном со звуковыми отверстиями. Аппликатура звуковых отверстий требует от исполнителя плотного прижатия самой мягкой и круглой части пальца к отверстию, что облегчит работу с клапанами. Чем меньше будет нажим, тем лучше. Самое важное — это следить за большим пальцем левой руки, который управляет звуковыми отверстиями и клапаном передувания, что является весьма сложной задачей. При этом необходимо слегка развернуть запястье левой руки.

По мнению соискателя, в первую очередь нужно научиться зажимать отверстия. У учеников часто возникают проблемы, связанные с тем, что при зажатии отверстия левой рукой появляется щель, порождающая свистящий звук. После устранения данной проблемы нужно научиться хорошо контролировать большой палец левой руки, который одновременно управляет звуковым отверстием и клапаном. Трудность заключается в том, что запястье слегка выворачивается, в связи с чем необходимо следить за движениями пальцев. Многие ученики привыкли держать большой палец левой руки ниже клапана, хотя подобная позиция искажает аппликатуру и пагубно сказывается на тренировочном процессе. Для того чтобы избежать свистящего звука, необходимо учитывать положение остальных четырех пальцев, регулируя нажатие большим пальцем под углом 90 или 45 градусов (угол нажатия является индивидуальным). Большой палец левой руки должен координироваться с остальными четырьмя пальцами. Если это хорошо усвоить, то с извлечением  $A^1$  и  $B^1$  не будет существенных проблем. Таким образом, на начальном этапе обучения постановка пальцев может быть завершена [55, с. 57–58].

#### *4) Техника штрихов, исполняемых атакой языка*

Атака звука — это прием, подразумевающий создание характерного звучания путем прерывания дыхания с помощью языка [98, с. 64]. К данному приему могут относиться такие штрихи, как *detache*, *staccato*, *marcato* и пр. Они могут вызывать сложности на начальном этапе обучения, поскольку движение языка можно лишь ощутить. Упражнения на атаку языка делятся на три этапа: *начальный* этап, этап *постановки*, этап *развития*.

Начинающие кларнетисты должны под руководством преподавателя тренироваться в основном диапазоне, а именно — выполнять упражнения на атаку звука в среднем и нижнем регистрах кларнета. Можно начать с упражнений на один звук с касанием трости языком. Главная задача — дать обучающемуся прочувствовать сам момент касания. Однако могут появиться и другие проблемы, вызванные тем, что язык остается невидимым как для ученика, так и для преподавателя. Для решения таких проблем большую роль играют конкретные инструкции преподавателя. Прежде всего нужно проверить, двигаются ли у ученика при выполнении упражнений на атаку остальные части лица: щеки или глотка. Эти недостатки нужно вовремя исправить, чтобы они не вошло в привычку.

Штрихи, исполняемые на кларнете твердой атакой, — это сложная техника, требующая правильного использования языка. Начинающие кларнетисты при исполнении данных штрихов порой слишком часто двигают языком, что негативно влияет на качество звучания. Для устранения этого недостатка нужно руководствоваться ощущениями языка, поскольку его кончик отличается большой чувствительностью [65, с. 43–44]. Для того, чтобы каждый звук был мелодичным, поверхность языка должна прилегать к передней части трости.

При исполнении с твердой атакой необходимо следить за постановкой амбушюра и дыхания. Язык во время игры на музыкальном инструменте движется внутри полости рта, и ученики не могут непосредственно наблюдать за его перемещениями. Нужно помочь учащимся, анализируя и обсуждая собственные ощущения и качество извлекаемого звука, найти правильную позицию и способы движения языка. Нестабильная позиция амбушюра часто может быть вызвана излишним напряжением языка, что влияет не только на качество атаки, но и на координацию пальцев. Для равномерного исполнения штрихов атаки язык должен пребывать в расслабленном и естественном состоянии. Координация языка и пальцев во время игры упражнений в быстром темпе также представляет собой существенную трудность. Для этого во вре-

мя упражнений обучающемуся следует сначала овладеть правильными способами движения языка и пальцев по отдельности, а затем добиваться их координации [50, с. 48].

После овладения навыками координации можно переходить к объяснению особенностей взаимодействия языка с поверхностью трости. Поначалу можно разрешить произвольное взаимодействие. Возможно, оно будет несколько неверным, однако ученики приобретут богатый опыт на уровне чувств и смогут по-настоящему ощутить вибрации трости. Затем (если дыхание и постановка амбушюра должным образом отработаны) нужно предложить обучающемуся слегка коснуться трости. На начальном этапе правильное касание трости языком является достаточно сложной задачей, и у многих начинающих возникает следующая проблема: при исполнении упражнений на движение языка они задерживают дыхание, что вызывает непроизвольное напряжение. На начальном этапе обучения крайне важно отследить подобные детали.

На этапе постановки твердой атаки языка следует переходить к упражнениям, которые исполняются на пол-октавы выше дуодецимы. Ученики могут с легкостью задерживать дыхание и касаться трости языком. Эти приемы не будут противоречить друг другу. Если при исполнении верхних звуков узкая щель между тростью и мундштуком вызывает трудности, имеет смысл перейти к постановке амбушюра. Преподаватель должен отрегулировать расстояние между языком и тростью в соответствии с особенностями ученика. Трость и мундштук должны находиться очень близко друг к другу [38, с. 46–50]. В процессе выполнения упражнений или пьес у ученика может возникнуть ощущение столкновения языка с тростью. Как правило, это свидетельствует, что у ученика происходит качественный скачок в освоении приемов атаки, и процесс овладения начальным уровнем игры на кларнете протекает успешно.

На этапе развития и совершенствования навыков твердой атаки можно давать упражнения выше основного регистра, во время которых язык может

работать более интенсивно. После того, как данная техника будет достаточно хорошо отработана, вибрация медленных движений начнет постепенно эволюционировать, язык станет неподвижным, закрепится на близком к трости расстоянии и будет касаться ее при крайне маленькой амплитуде. Вибрация ускорит исполнение штрихов твердой атаки, сэкономит энергию языка и увеличит время тренировки. Появление вибрации может помочь в развитии навыков, необходимых для исполнения крупных произведений, а также делает начальный этап обучения игре на кларнете более легким, что станет важной вехой в образовательном процессе.

Ежедневные упражнения на твердую атаку не должны превышать полчаса, так как обучение кларнетиста проводится комплексно и включает работу над этюдами и пьесами. Это будет содействовать развитию музыкального потенциала учащегося и позволит достичь больших результатов [38, с. 46–50]. Невозможно добиться успеха, развивая только какой-то один аспект, поскольку это может привести к ряду негативных последствий, включая развитие профессиональных заболеваний (таких, например, как заболевание шейного отдела). При грамотной работе такие проблемы не возникнут.

*5) Комбинированные упражнения – на дыхание, постановку амбушюра, аппликатуру и атаку звука*

От координации дыхания и пальцев зависит качество связного, певучего исполнения, которое является важной задачей начального курса обучения игре на кларнете. Однако на первом этапе обычно основное внимание уделяют аппликатуре и нотному тексту, игнорируя опорную роль дыхания. Кроме того, нередки ситуации, когда преподаватели стремятся к быстрому получению результата и включают в учебный репертуар произведения повышенной сложности. Так создается ложное впечатление об углубленном и усердном учебном процессе. На самом же деле в этой ситуации игнорируется сама природа музыки и ее направленность на восприятие. Главным слушателем произведения является исполняющий его музыкант [106, с. 51–52].

Отработку этюда или небольшой пьесы нужно проводить целостно, достигая художественного уровня звучания. При таком подходе дыхание становится полным, пальцы в меру расслабленными. Играя пьесу, этюд или упражнение, всегда необходимо прорабатывать каждую интонацию. Это позволит начинающему добиваться осмысленного интонирования, поможет выявить недостатки в координации пальцев и дыхания и устранить их, подобрав более подходящий способ звукоизвлечения.

Здесь необходимо решить ключевую проблему, касающуюся техники исполнения: при слитном переходе от звуков основного регистра к тонам за амбитус дуодецимы при одновременном нажатии обеими руками пальцы правой руки должны быстрее закрывать звуковые отверстия, чем левой руки. И, наоборот, при переходе от звуков выше дуодецимы в основной регистр пальцами левой руки надо быстрее отпускать звуковые отверстия. Овладение данной техникой устранит проблемы с игры *legato* [94, с. 34–42].

При достижении хорошей координации дыхания и пальцев нужно увеличить упражнения на атаку звука, что на начальном этапе обучения также вызывает определенные трудности. Опираясь на практику своего преподавания, соискатель делает вывод, что улучшение координации дыхания и пальцев играет ведущую роль в игре на кларнете. Стабильная позиция амбушюра является ее фундаментом, а исполнение твердой атаки строится на основе трех предыдущих составляющих. Атака не может существовать без единства дыхания, пальцев и постановки амбушюра. Продуманная аппликатура также является важным звеном в игре на кларнете. Все музыканты-исполнители обладают разными природными данными – размером ладони, длиной и гибкостью пальцев и адаптируют их к инструменту в соответствии со своими особенностями. Однако существуют общие требования к правильной организации рук, включающей в себя гармоничное единство пальцев и запястья, касание отверстия нужной частью пальцев и т. д.

Исходя из этого, место нажатия пальцем определяется в соответствии с его длиной и размером ладони, но таким образом, чтобы можно было крепко

держат инструмент. Все остальные пальцы принимают естественную дугообразную форму, чтобы их кончики могли касаться звуковых отверстий и нажимать на клапаны. При этом пальцы должны работать четко и аккуратно. Если ученик не нашел правильную пальцевую позицию, то суставы пальцев будут прогибаться [99, с. 65]. А если мягкие кончики пальцев не будут соприкасаться с клапанами или звуковыми отверстиями, то могут появиться щели, что негативно скажется на звуке. Подобное положение рук в корне не правильно, поскольку прогибы в суставах снижают чувствительность пальцев и отрицательно влияют на исполнение.

## **2.2. Выбор репертуара**

### **для начального этапа обучения игре на кларнете**

Выбор учебного материала для начального этапа обучения — очень важный и ответственный момент. Сегодня существует множество методических пособий, особенно зарубежных по этому вопросу, к тому же дефицит учебной литературы для кларнета уходит в прошлое. В связи с изобилием дидактического материала встает вопрос выбора упражнений и художественного репертуара. Подбор упражнений происходит в соответствии с уровнем подготовки учеников, что создает благоприятные условия для обучения и позволяет преподавателям экономить образовательные ресурсы. Для начального этапа обучения кларнетистов можно рекомендовать следующие пособия и сборники:

1. Хосытэ Жуйпу. Веселый курс кларнета [78];
2. Тао Чуньсяо. Сборник мелодий для обучения игре на кларнете [72];
3. Тао Чуньсяо. Научимся играть на кларнете вместе со мной [70];
4. Розанов С. В. Школа игры на кларнете / перевод Чжао Шу [59];
5. Чжан У. Учебное пособие по игре на кларнете для дилетантов [88];
6. Гу Пэн, Чжао Цэнмао. Сборник кларнетовых мелодий для теста [43];

7. Программа обучения по кларнету и сдаче экзамена Центральной консерватории в Китае и за рубежом / Экзаменационный комитет Центральной консерватории [103];

8. Роз С. Собрание этюдов для кларнета / сост. и ред. Хэ И [58];

9. Тин Ледюнь. Основы игры на кларнете [74];

10. Че Чжаосинь. Начальное обучение игре на кларнете [86];

12. Юн Дейи. Основы игры на кларнете [105].

Подбор пьес должен соответствовать уровню подготовки учеников и в то же время быть направленным на поступательное повышение этого уровня. Преподавателю необходимо учитывать индивидуальные особенности каждого образовательного аспекта и каждого ученика.

Как известно, кларнет обладает достаточно широким диапазоном. При выработке техники игры на инструменте значительное внимание уделяется отработке интонирования в верхнем регистре, что не уменьшает значимость среднего и нижнего регистров. На начальном этапе обучения звуки средних и низких регистров становятся базой для формирования технических навыков. Это обусловлено особенностями инструмента. Кларнет обладает богатой выразительностью. По тесситуре его звуки делятся на низкие, «носовые» (средние) и высокие. Мрачноватый тембр низких звуков может выражать угнетенное и взволнованное состояние. Это свойство кларнета часто используется в музыке к кинофильмам для передачи унылой и сумрачной атмосферы. «Носовые» звуки немного напоминают тембр фагота и гобоя и могут придавать музыкальным темам несколько юмористическую окраску. Этот регистр вызывает у новичков трудности в области звукоизвлечения. Тембр высокого регистра яркий, красочный и весьма пластичный. Высокие звуки в партии кларнета часто играют ведущую роль в произведениях для военного и духового оркестра [101]. Начинающие, в первую очередь, сталкиваются с проблемой овладения нижними и «носовыми» звуками.

Новичкам не рекомендуется браться за программу, предполагающую извлечение звуков выше основного регистра. Сначала нужно овладеть ниж-

ним регистром и хорошо отработать звуки среднего, так как они схожи по своей природе. Очень важен показ преподавателя: как держать кларнет, перебирать пальцами по отверстиям, регулировать амбушюр. В этот момент у учеников складывается первое впечатление об инструменте, которое в дальнейшем влияет на формирование навыков игры. Если на начальном этапе педагог внимательно следит за процессом усвоения элементарных знаний и навыков, опираясь передовую методику и личные наработки, то качество обучения заметно повышается. Овладение нижним и средним регистрами становится основой для последующей отработки высоких звуков. Освоение регистров кларнета в совокупности с навыками по контролю дыхания, координации пальцев, ощущения трости при исполнении атаки позволяет заложить базу для дальнейшего обучения.

Достаточно сложными для начального этапа являются упражнения на три самых низких звука. Это объясняется не столько нехваткой сил, сколько отсутствием технической подготовленности ученика. В связи с этим самостоятельная отработка упражнений на данные звуки без контроля преподавателя может быть губительной. У ученика могут неправильно работать лицевые мышцы, возникать проблемы с дыхательной техникой. В результате он начинает менять постановку ротового аппарата, что, в свою очередь, порождает новые трудности. Для устранения подобных проблем необходима своевременная корректировка любых технических неточностей в области амбушюра, дыхания и т. п. Стоит также учитывать, что частью обучения является предвосхищение и профилактика проблем.

Трудности, которые возникают у учащихся при исполнении низких звуков, вызваны множеством причин. Они могут быть связаны с возрастом, физическим и умственным развитием. Поэтому преподаватель должен выстраивать педагогическую стратегию, учитывая индивидуальные особенности каждого ученика. Можно, например, на время отложить упражнения на низкие звуки и заняться звуками «носового» регистра, так как некоторые его звуки могут постепенно подвести к пониманию специфики низких звуков.

При отсутствии подходящего репертуарного материала для решения возникших исполнительских проблем, преподаватель может сам написать специальное упражнение или этюд. Когда обучающийся полностью овладеет низким регистром, можно переходить к следующим этапам обучения. Благодаря этому, ученик постепенно поймет, как исполнять те или иные звуки.

### **2.3. Развитие интереса к игре на кларнете и мотивация к обучению**

Изучение факторов пробуждения интереса к обучению чрезвычайно актуально в современной китайской педагогике, в том числе музыкальной. Об этом свидетельствуют монографические исследования психологов и педагогов, такие, как «Психология преподавания музыки» Чжэн Маопина [97], «Возникновение интереса к учебе: влияние воспитания и преподавания на интерес ученика к учебе» Хэ Сюймина [83], «Учебный настрой и развитие интереса» Дун Яня [47]. Вопросы мотивации студентов при получении профессионального образования в китайской психологической литературе пока изучены недостаточно. Ценные для настоящего исследования данные содержатся в работах российских ученых. В настоящем параграфе на основе обобщения опыта преподавания в классе кларнета и учета данных современной педагогики и психологии рассматриваются особенности формирования и развития у обучающихся интереса к исполнительству на кларнете.

В психологии интерес определяется как «тенденция личности, заключающаяся в направленности или сосредоточенности ее помыслов на определенном предмете. Интерес проявляется в направленности внимания, мыслей, помыслов; потребность — во влечениях, желаниях, воле. Потребность вызывает желание обладать предметом, интерес — ознакомиться с ним» [114]. Интерес — это мотив, который осознан человеком, обладает для него значимостью и эмоциональной привлекательностью. Как считает Л. С. Рубинштейн, «Для того, чтобы пробудить интерес, не нужно указывать цель, а затем пытаться мотивационно оправдать действие в направлении данной цели. Следу-

ет в первую очередь создать мотив, а затем открыть возможность нахождения цели» [114]. Таким образом, интересный учебный предмет становится для учащегося «сферой целей».

Для формирования интересов большое значение имеет не только непосредственное возникновение соответствующего мотива, но и его дальнейшее его развитие. С одной стороны, свойства объекта (яркость, выразительность, привлекательность и другие) оказывают воздействие на появление заинтересованности. С другой – на активность восприятия индивида влияют такие его особенности, как впечатлительность, чувствительность, эмоциональная подвижность и др. В дальнейшем интерес поддерживается как наличием определенных способностей, так и стимулами, положительным отношением, поощрением того или иного вида деятельности [114]. Сохранение высокого уровня интереса возможно при проявлении активности, многократного повторения ситуации, которое сопровождается эмоциональной поддержкой.

В связи с повышением уровня благосостояния семей в Китае возникла тенденция, которая заключается в том, что многие родители стали отдавать детей в школы для обучения игре на духовых инструментах, среди которых нередко отдается предпочтение кларнету. Таким образом, страна переживает не только «фортепианный бум», но и рост интереса к инструментальной культуре в целом. При этом обращается внимание на воспитательные возможности музыкальных занятий, их положительное влияние на формирование характера ребенка, развитие силы воли, терпения, усидчивости, трудолюбия и целеустремленности. Однако важно помнить о том, что воспитание данных качеств у ребенка должно основываться на его интересе и к музыке и самому музыкальному инструменту.

С древних времен китайские педагоги обращали внимание на стимулирование интереса к музицированию. Основоположник народной педагогики Тао Синчжи полагал: «Ученики должны испытывать радость и веселье, нужно направлять их согласно личным желаниям, побуждая создавать музыкальный сад» [54, с. 64–65]. Значение интереса в образовательном процессе

сложно переоценить. В книге «Девять элементов учебного занятия» знаменитого психолога Р. М. Ганье говорится, что пробуждение интереса и внимания является отправной точкой всего процесса обучения и необходимой составляющей качественного образования [цит. по: 91, с. 235–236].

С повышением статуса аудиторных музыкальных занятий Министерство образования КНР скорректировало содержание учебной программы и методики в соответствии с новыми требованиями [34, с. 85–86]. Однако и сегодня могут возникать ситуации, когда ученики недооценивают важность уроков музыки. В этом случае учитель должен суметь пробудить их интерес.

Каким же образом можно вызвать у обучающихся интерес к музыке? Очевидно, что образовательная модель, в центре которой стоит личность учителя с ее авторитарностью, уже во многом утратила свою эффективность. Новые стандарты требуют, чтобы занятие строилось вокруг обучающихся. В процессе приобретения знаний преподаватель должен выполнять направляющую роль. Цель такой образовательной модели — развитие способности к активному обучению. По данным науки, интерес повышает активность клеток головного мозга, содействует концентрации внимания, в результате чего повышается эффективность всего образовательного процесса. Все это подтверждает значение мотивации как самого динамичного и эффективного психологического фактора в обучении музыке.

В классе кларнета необходимо создавать атмосферу психологического комфорта. Ведущую роль в этом принадлежит учителю. Практика показывает, что ученики активнее вовлекаются в процесс обучения и лучше усваивают новые знания, если план урока тщательно продуман, учитель проводит необходимую психологическую подготовку к занятиям, стремится пробудить жажду знаний, подавая личный пример увлеченности и заинтересованности. Школьники легко реагируют на новую для них информацию. Хотя такой интерес зиждется только на кратковременном внимании, при правильном руководстве он постепенно может перейти в устойчивую тенденцию. Таким обра-

зом, заинтересованное отношение к учебному процессу станет хорошей базой успешного музыкального образования [72, с. 15–18].

Для студентов, как и для школьников, мотивация является эффективным способом повышения качества и результатов обучения. Н. В. Мормужева приводит следующую классификацию учебной мотивации студентов [28]:

- познавательные мотивы (приобрести новые знания, стать более эрудированным);
- широкие социальные мотивы (долг, ответственность, понимание социальной значимости учения, принести пользу обществу), выражаются в стремлении личности самоутвердиться в обществе, утвердить свой социальный статус через учение;
- прагматические мотивы (иметь более высокий заработок, получать достойное вознаграждение за свой труд);
- профессионально-ценностные мотивы (расширить возможности устроиться на перспективную и интересную работу);
- эстетические мотивы (получить удовольствие от обучения, раскрыть свои способности и таланты);
- статусно-позиционные мотивы (утвердиться в обществе через учение или общественную деятельность, получить признание окружающих, занять определенную должность);
- коммуникативные мотивы (расширить круг общения посредством повышения своего интеллектуального уровня и новых знакомств);
- традиционно-исторические мотивы (соответствовать стереотипам, которые возникли в обществе и укрепились с течением времени);
- утилитарно-практические мотивы (научиться самообразованию, усвоить отдельный интересующий предмет);
- учебно-познавательные мотивы (ориентироваться на способы добытия знаний, усвоение конкретных учебных предметов);

- мотивы социального и личного престижа (утвердить себя и занять в будущем определенное положение в обществе и в ближайшем социальном окружении);

- неосознанные мотивы (получение образования не по собственному желанию, а под влиянием кого-либо, основано на полном непонимании смысла получаемой информации и полном отсутствии интереса к познавательному процессу) [28].

Для того чтобы студенты целенаправленно включились в учебную работу, нужно, чтобы ее задачи были не только понятны, но и стали значимыми и внутренне принятыми. Поскольку «истинный источник мотивации человека находится в нем самом, то необходимо, чтобы он сам захотел что-то сделать и сделал это» [28].

На формирование мотивации студентов вузов (в том числе музыкальных) положительное воздействие оказывают творческие проекты, прохождение практики, выстраивание связей обучения и профессиональной деятельности. Это содействует появлению стимула и мотивации для дальнейшего познания теории, поскольку сфера применения полученных знаний на практике становится для них более очевидной и привлекательной.

Важным фактором формирования устойчивого интереса к занятиям и эффективного творческого развития является приобщение школьников и студентов к концертной деятельности или использование в учебном процессе различных форм публичного исполнения музыкальных произведений. Подключать такие формы учебной работы следует корректно, учитывая индивидуальные особенности и уровень подготовки обучающихся. Некоторые из них на начальном этапе избегают публичного выступления, другие, наоборот, по мере освоения игры на инструменте демонстрируют желание проявить себя. Такая психическая активность является благоприятным фактором для развития интереса к учебной музыкальной деятельности. Исходя из этого, целесообразно предоставить детям и молодежи возможность показать себя во время публичного выступления. Участие в них тренирует волю, фор-

мирует качества, необходимые музыканту-исполнителю, раскрывает творческий потенциал, развивает артистизм и музыкальность. Концертная, а в дальнейшем и конкурсная деятельность, делают интерес к обучению устойчивым, как следствие, — у учеников повышается успеваемость.

Результаты публичных выступлений оказывают благотворное влияние на процесс освоения учебного материала. С одной стороны, в публичных выступлениях складывается благоприятная для развития ситуация успеха, переживание которой помогает почувствовать уверенность в своих силах, пробуждает желание достигнуть новых хороших результатов и в целом формирует позитивное отношение к жизни и окружающему миру. С другой стороны, опыт публичного выступления дает возможность почувствует сильные и слабые места своего исполнения, направляет внимание к звуковой и технической стороне исполнения, что развивает музыкальное восприятие. Опыт публичных выступлений во внутриклассных или общеузовских концертах дает студентам возможность слушать игру сверстников, учиться друг у друга. Это создает основу для преодоления трудностей, а также позволяет определить мотивы дальнейшего обучения.

Педагогу полезно записывать каждое выступление обучающихся на видеокамеру с целью их дальнейшего просмотра и обсуждения в классе. Это позволит обучающимся более объективно оценить уровень своего исполнения, артистизма и музыкально-технической оснащенности, и, исходя из этого, наметить дальнейшие задачи исполнительского роста. В течение учебного года концертных выступлений бывает не так много, и принимать в них участие могут не все ученики класса. Поэтому возможности видеозаписи целесообразно использовать на итоговых и контрольных занятиях. Для каждого из учеников / студентов можно создать в интернете личную страничку и загружать туда записи их выступлений, чтобы они могли определить свой творческий рост. Это способствует эффективности образовательного процесса, общению и взаимообучению. Когда количество записей достигнет опре-

деленного числа, можно собрать их на CD и подарить на память сольный альбом, который также станет свидетельством музыкальной жизни и успеха.

Процесс обучения в классе кларнета должен строиться на принципах последовательности, постепенности, доступности и наглядности в освоении материала. Он подчиняется и другим основным законам дидактики: от простого к сложному; учитывает индивидуальные особенности ученика – физическое развитие, психологические качества, уровень музыкальных способностей. Если на начальном этапе форсировать процесс обучения, то ученики не смогут должным образом усвоить материал. В результате они потеряют и интерес к учебе, и уверенность в себе; появятся волнение, страх и даже неприязнь к инструменту.

Темп обучения нужно наращивать постепенно. Обучение должно идти по продуманному плану и специально разработанной программе. В каждом уроке необходимо выделять ключевые моменты для отработки учебных задач. Каждый этап урока в среднем может занимать 10 – 15 минут. Общее время базовых упражнений и изучения произведений должно определяться соотношением 4:1. Важно помнить, что задачи урока должны быть посильными для обучающихся. Их выполнение будет давать им возможность почувствовать успех, достигая промежуточные цели. Это положительно скажется на мотивации, поскольку будет пробуждать желание продолжить обучение. Как показывает практика, если сохранить интерес к учебе во время занятия, то выполнение самостоятельной работы будет более качественным, что сделает процесс формирования умений и навыков органичным, естественным, последовательным и основательным.

При начальном обучении игре на кларнете, объясняя те или иные исполнительские приемы, целесообразно использовать метод ассоциативных связей и образных сравнений. Например, кларнетистам полезно выполнять упражнения на «задувание свечи», при котором пламя должно колебаться, но не гаснуть. Подобные упражнения и образные сравнения облегчают понимание, развивают мышление, в том числе художественное. Важно также учесть,

что на начальном этапе метод ассоциативных связей помогает сохранить интерес к занятиям и преодолеть трудности, что положительно влияет на самооценку и целеустремленность ученика.

Значительный потенциал для мотивации к занятиям содержится в подборе интересного учебного репертуара. Однако, как показывает практика, эта возможность мотивации используется преподавателями не часто. Так, например, репертуар студентов главным образом строится на классических произведениях европейских композиторов. Современные китайские произведения исполняются редко. Истории создания сочинений и их анализу уделяется мало внимания. Приступая к работе над пьесой и не имея о ней целостного представления, сложно понять ее содержание и смысл. Это снижает заинтересованность в исполнении произведения и художественный уровень его интерпретации.

Практика авторитетных педагогов-музыкантов и личный педагогический опыт соискателя показывает, что работая над исполнением учебного репертуара, обучающимся следует давать как можно больше контекстной информации: об эпохе, когда было создано произведение, о композиторе и интересных фактах из его жизни и творчества. Следует также отмечать особенности музыкального языка и стиля, структуры, композиции и т. д. О музыкальном содержании, форме и других интересных особенностях сочинения полезно проводить беседы даже с детьми младшего возраста, что будет содействовать развитию их воображения и выразительности исполнения.

Некоторые обучающиеся испытывают разочарование, когда слышат мастерскую игру своих преподавателей, поскольку понимают, что они так сыграть не смогут. Это свидетельствует об интересе к игре на кларнете. Вместе с тем, чтобы такое разочарование не перешло в негативные чувства, преподаватель должен объяснить, что путем добросовестных и непрерывных тренировок можно достичь высокого уровня исполнения.

Нередко случается так, что упражнения со временем начинают надоедать учащемуся, вызывают отторжение и потерю первоначального интереса

к инструменту. Для профилактики таких ситуаций следует включать творческие задания в уроки и домашнюю работу. Это может быть подбор по слуху, сочинение небольших пьес, элементарного словесного текста к упражнению или несложной музыкальной пьесе и т. п. Таким образом, понимание прикладной составляющей приобретенных навыков поддержит интерес ученика.

Правильная организация самостоятельной работы чрезвычайно важна, особенно для обучения и развития начинающего музыканта, в том числе кларнетиста. Несмотря на то, что у современных студентов достаточно объемная нагрузка по всем учебным предметам, им следует находить возможность для регулярных внеаудиторных занятий на инструменте.

Особого внимания заслуживает вопрос о продолжительности и объеме внеаудиторных занятий. Некоторые преподаватели считают: занимаясь дома, кларнетист должен играть по 4, 5 и более часов. Однако подобная установка опирается на убеждение в том, что чем большее количество времени потрачено на занятия, тем явственнее гарантия успеха. Кроме того, в ней не учитываются физиологические и психологические особенности обучающихся. Такой подход к организации внеаудиторных занятий является неверным. Пусть домашние занятия будут не столь продолжительными, но концентрированными и систематическими. Рекомендуемая их продолжительность — 2–4 часа. Объем самостоятельной работы студента над учебным кларнетовым репертуаром должен определяться минимальными затратами на подготовку домашнего задания, временем на освоение других учебных дисциплин, а также методической целесообразностью. В содержание домашнего занятия должны входить следующие виды работы:

- упражнения для совершенствования звука (игра выдержанных нот);
- развитие базовой техники (гаммы, упражнения, этюды);
- работа над художественным материалом (произведение крупной формы, пьесы);
- чтение с листа;

– изучение ансамблевого репертуара.

Целесообразно включать в учебный процесс уроки, посвященные проверке самостоятельно подготовленного репертуара.

Таким образом, для поддержания интереса к занятиям на кларнете у обучающихся (студентов/ школьников) следует обратиться к созданию следующих педагогических условий:

- необходимость систематической работы по воспитанию интереса к занятиям на инструменте;
- следование основному принципу дидактики – продвижению «от простого — к сложному»;
- целесообразность в выборе упражнений и репертуара;
- создание условий для творческой реализации достигнутых результатов обучения.

Итак, исследуя методы преподавания игры на кларнете, мы пришли к выводу, что они включают целый комплекс упражнений: для постановки дыхания, амбушюра, аппликатуры, атаки звука и атаки языка. Все отмеченное представляет собой базовые навыки освоения инструмента на начальном этапе. При этом необходимо подчеркнуть, что действие упражнений будет результативным только при их *координированном взаимодействии*.

Учитывая наиболее распространенные проблемы обучающихся на начальном этапе освоения кларнетового исполнительства и инструктивные рекомендации различных кларнетовых школ, нами предлагается система работы по формированию и коррекции исполнительского аппарата кларнетиста. (Обзор необходимых упражнений приводится нами в специальном разделе главы.)

При этом исправление появившихся в довузовский период ошибок и погрешностей в исполнительском аппарате вызывает необходимость длительной работы над упражнениями, что требует терпения и силы воли. В свя-

зи с этим крайне важно целенаправленно повышать интерес обучающихся к музыке и активному участию в учебном процессе, чему во многом служит творческая трактовка преподавателем инструктивного материала, разработка на их основе многообразных творческих заданий.

Музыкальное образование способствует формированию ценных личностных качеств, среди которых прежде всего отметим интеллектуальное и эмоциональное развитие, расширение зоны действия воображения и фантазии. Игра на кларнете исключительно способствует развитию музыкального восприятия, чуткости музыкального слуха, особенно его тембровой стороны. Результативность музыкального образования возможна только в совокупности с сильной мотивацией.

Для повышения мотивации необходимо использовать весь комплекс психологических подходов, выявленных как общей, так и музыкальной педагогикой. Нами приводится классификация учебной мотивации, разработанная Н. В. Мормужевой [28]. Она в том числе актуальна и для кларнетовой педагогики.

Мотивации к обучению и профессиональному совершенствованию кларнетиста содействует привлечение учеников / студентов к разнообразной концертной практике и сценическим мероприятиям класса и образовательного учреждения, а также подбор интересного и содержательного учебного репертуара, как инструктивного, так и художественного. Учебный репертуар должен базироваться не только на зарубежной классике, но и на произведениях китайских композиторов.

Неуклонное развитие необходимых технических навыков и поддержание интереса обучающихся к инструменту позволяет и достичь высокого уровня исполнительства, и положительно воздействовать на становление личности будущих специалистов.

Теоретический анализ учебных пособий и школ игры на кларнете, применяющихся в Китае, а также научно-методической литературы и педагогических публикаций по актуальным вопросам современного музыкального об-

разования позволил выдвинуть гипотезу о необходимых мерах, способных улучшить данную ситуацию, определить цели и задачи дальнейшей разработки проблем обучения кларнетистов в китайских педагогических вузах и наметить основные их пути решения.

Следующим этапом данного научного исследования в области разработки эффективной методики обучения кларнетистов в педагогическом вузе является педагогический эксперимент по апробированию инновационной авторской методики.

.

### **ГЛАВА III. ОПЫТНО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ РАБОТА ПО ПРОВЕРКЕ ЭФФЕКТИВНОСТИ МЕТОДИКИ НАЧАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ КЛАРНЕТА ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УНИВЕРСИТЕТОВ КИТАЯ**

#### **3.1. Основные положения, условия и задачи опытно-экспериментальной работы**

Педагогический эксперимент проводился нами для выявления эффективности методики формирования исполнительских навыков кларнетистов и целесообразности ее внедрения в массовую практику воспитания и обучения студентов в классе кларнета педагогических вузов Китая.

**Цель педагогического эксперимента** — оценить влияние разработанной методики по формированию исполнительских навыков на качество усвоения учебного материала на начальном этапе обучения студентов в классе кларнета на музыкальном факультете педагогического вуза.

##### **Задачи педагогического эксперимента:**

1. изучить уровень профессиональной подготовки студентов в классе кларнета;
2. определить основные проблемы обучения студентов в классе кларнета и возможности их эффективного устранения при помощи инновационной авторской методики;
3. выявить степень корреляции отдельных компонентов инновационной авторской методики в процессе формирования исполнительских навыков игры на кларнете.

Педагогический эксперимент включал констатирующий, формирующий и контрольный этапы.

**Констатирующий этап** эксперимента проводился с целью диагностики исполнительских навыков у студентов-кларнетистов и анализа выявленных проблем в их обучении на основе осмысления полученных данных.

**Формирующий этап** проводился с целью выявления результативности авторской методики, интенсивности ее педагогического влияния на формирование исполнительских навыков кларнетистов.

**Контрольный этап** эксперимента — проверка и обобщение полученных результатов, подведение итогов эксперимента на основе выявления положительной педагогической динамики и ее сравнения между экспериментальной и контрольной группами обучающимися.

**Методы исследования**, которые применялись в процессе педагогического эксперимента, были определены в соответствии с его задачами. В работе использовались эмпирические методы, в том числе: наблюдение, опрос, беседа, анкетирование, обучение, изучение нормативной документации (учебных программ, учебных планов) и продуктов деятельности обучаемых (исполнение выученной программы, контрольное задание), экспертная оценка, педагогический консилиум, рейтинг, ранжирование<sup>10</sup>. Также проводилась интерпретация и обработка результатов, сравнительный анализ, статистический метод (определение общего количества, выявление средних величин полученных показателей).

Средства диагностики показывали наличие или отсутствие проблем в тех или иных аспектах обучения. Диагностические средства позволяли зафиксировать все исследуемые параметры и критерии. Выбор диагностических средств, методов и критериев оценки результатов соответствовал цели, исследуемому объекту и предмету педагогического эксперимента, что обуславливает его объективность, надежность и валидность<sup>11</sup>.

#### **База педагогического эксперимента:**

— Шанжаосский педагогический университет провинции Цзянси;

---

<sup>10</sup>Ранжирование — это ранговая оценка, которая образуется путем расположения полученных данных в порядке нарастания или убывания, определение в этом ряду рейтинга изучаемых объектов.

<sup>11</sup>В а л и д н о с т ь — обоснованность и пригодность применения методик и результатов исследования в конкретных условиях, а также характеристика методики (теста), включающая сведения об области исследуемых явлений и репрезентативности диагностической процедуры по отношению к ним [114].

— Высший Музыкальный колледж Педагогического университета Цзянси (город Наньчан).

**Участники эксперимента:**

— студенты 1 курса класса кларнета музыкально-хореографического факультета (специальность «музыкальное образование») Шанжаосского педагогического университета провинции Цзянси;

— студенты 1 курса класса кларнета Высшего Музыкального колледжа Педагогического университета Цзянси (город Наньчан).

**Объем выборки участников эксперимента** был определен классическим методом: количество испытуемых (первокурсников) составило в среднем около 30 % от общего числа обучающихся на других курсах по классу кларнета в каждом вузе<sup>12</sup>. Так, в Шанжаосском педагогическом университете в эксперименте приняли участие 24 студента-кларнетиста, в Педагогическом университете Цзянси — также 24 студента-кларнетиста. Общее количество респондентов составило 48 человек.

Время проведения педагогического эксперимента – 2017/18 учебный год.

С целью объективности данных диагностирование проводилось в одинаковых для всех участников эксперимента условиях.

Для достоверной оценки эффективности педагогического эксперимента были выделены приоритетные и вспомогательные **диагностируемые параметры и критерии оценки**.

Основным объектом диагностического измерения, характеризующим предмет педагогического эксперимента, являются исполнительские умения и навыки студентов-кларнетистов, обучающихся на музыкально-хореографического факультете (специальность «музыкальное образование») Шанжаосского педагогического университета и в Высшем Музыкальном

---

<sup>12</sup> В Шанжаосском университете в эксперименте участвовало 29,7% от общего числа кларнетистов, в Педагогическом университете Цзянси – 30,5%.

колледже Педагогического университета Цзянси (специальность «музыкальное искусство»).

**Критериями оценки результатов** эксперимента являются показатели достигнутого уровня сформированных умений и навыков игры на кларнете, а также результаты оценки возможностей музыкально-исполнительского развития студентов-кларнетистов в ходе овладения новым материалом при условиях специально организованного экспериментального обучения.

Для обеспечения объективности в оценке исходных данных и полученных итоговых результатов в качестве экспертов приглашались 7 преподавателей-кларнетистов: 3 в Шанжаосском педагогическом университете и 4 в Высшем Музыкальном колледже Педагогического университета Цзянси.

В разделе «Приложение» помещены материалы, необходимые для более полного раскрытия содержания педагогического эксперимента.

### **3.2. Констатирующий этап педагогического эксперимента**

#### ***3.2.1. Организационные условия констатирующего этапа эксперимента***

Констатирующий этап устанавливает начальное состояние знаний и умений студентов, поступивших на первый курс в класс кларнета данных вузов.

Приведем общую характеристику педагогических университетов городов Шанжао и Наньчан провинции Цзянси.

**Шанжаосский педагогический университет** — высшее педагогическое учебное заведение, расположенное в провинции Цзянси КНР. Его педагогический состав насчитывает 955 человек, в том числе 729 преподавателей. Среди них 65 профессоров, 207 доцентов и 113 преподавателей с докторскими степенями.

Специалистов в области музыкального образования готовит в университете музыкально-хореографический факультет, который был основан в

1977 году, то есть в первый год периода «реформ и открытости», который наступил после завершения Культурной революции. Поэтому открытие музыкально-хореографического факультета ознаменовало начало позитивных перемен в системе вузовского образования и культуры Китая. Сегодня Шанжаосский педагогический университет осуществляет свою деятельность в русле современных тенденций развития китайских педагогических вузов и является показательным для изучения достижений и проблем высшего, в том числе музыкально-педагогического образования.

К настоящему времени деятельность музыкально-хореографического факультета насчитывает более 40 лет. В его многолетней практике сложились определенные традиции. Программа бакалавриата музыкально-хореографического факультета включает три специальности: музыкальное образование, музыкальное искусство и хореография. Игре на кларнете обучают трое преподавателей [123].

**Педагогический университет Цзянси** был создан в 1940 году<sup>13</sup> в городе Наньчан<sup>14</sup>, который является столицей провинции Цзянси. Поэтому данный университет имеет региональный (провинциальный) статус и значение. Сегодня Педагогический университет Цзянси ведет обучение по 10 основным направлениям (литература, история, философия, экономика, менеджмент, юриспруденция, инженерия, образование и искусство<sup>15</sup>) и включает следующие подразделения:

---

<sup>13</sup> В сентябре 1949 года университет был переименован в Национальный университет Наньчан. В 1953 году – реорганизован в Педагогический университет Цзянси, в состав которого вошли факультеты по китайскому языку, истории, искусству, математике, физике, химии и биологии. Этот перечень в дальнейшем был значительно расширен, 2003 году в структуру Педагогического университета был интегрирован Университет финансовых работников Цзянси (Школа Банка Цзянси).

<sup>14</sup> Город Наньчан – столица провинции Цзянси – оказывает большое влияние на политическое, экономическое, культурное и социальное развитие всей провинции. Поэтому правительство провинции Цзянси определило Педагогический университет как ключевой провинциальный (региональный) университет.

<sup>15</sup> Объединение этих направлений в одном учебном заведении имеет глубокие корни в национальной культуре и исторических традициях китайского образования, которые из-

Педагогический институт.

Психологический институт.

Институт литературы.

Колледж иностранных языков.

Институт политологии.

Институт химии и химического машиностроения.

Институт естественных наук.

Физкультурный институт.

Колледж географии и экологии.

Колледж математики и информатики.

Колледж физики и электроники связи.

Институт начального образования.

Колледж журналистики и коммуникации.

Высший Музыкальный колледж.

Академия художеств.

Колледж Компьютерной Информации.

Колледж истории, культуры и туризма.

Колледж бизнеса.

Колледж программного обеспечения.

Колледж экономики и финансов.

Городской строительный институт.

Высшее профессионально-техническое училище.

Колледж государственной службы.

Международный институт образования.

В настоящее время в Педагогическом университете Цзянси работают 2900 преподавателей, в том числе 163 доктора наук. Количество студентов-бакалавров составляет более 50000 человек, магистрантов – 35000, аспирантов – 3000, докторантов – 2000. В университете реализуются 9 дисциплин

докторского уровня, 30 магистерских программ, 87 специальностей бакалавриата.

**Высший Музыкальный колледж Педагогического университета Цзянси** (далее – МКПУЦ) является структурным подразделением Педагогического университета Цзянси. Он был основан в августе 1947 года<sup>16</sup> и стал одним из первых высших музыкальных колледжей в провинции Цзянси и в Китае. Сегодня он является важной и наиболее комплексной базой для воспитания учителей музыки, музыкантов-исполнителей и других специалистов в области музыки<sup>17</sup>. В настоящее время он является также центром исследований музыкального образования и единственным учебным подразделением для докторантов по музыкальным специальностям в провинции Цзянси<sup>18</sup>.

В МКПУЦ работают 122 преподавателя, в том числе 19 профессоров, 36 доцентов. За более чем 70-летнюю историю университета обучение по таким специальностям, как музыка, изобразительное искусство, многопрофильное редактирование и спорт всегда отличалось достойным уровнем, который подтверждался высокими профессиональными результатами работы его выпускников. В колледже были созданы 8 творческих коллективов, в том числе симфонический оркестр, оркестр народных инструментов, хореографический ансамбль, драматический театр, клавишный оркестр, фарфоровый оркестр, хор и ансамбль популярной музыки. Все коллективы успешно участвуют в престижных конкурсах, крупных концертных программах и телевизионных проектах в провинции Цзянси и за рубежом.

---

<sup>16</sup>Более подробная информация о Высшем Музыкальном колледже Педагогического университета Цзянси содержится на официальном сайте: <http://www.jxnu.edu.cn/>

<sup>17</sup>В 1998 году колледж начал набирать аспирантов по специальности «Музыковедение». В 2000 году эта специальность стала магистерской программой и студенческим брендом в провинции Цзянси. С 2009 по 2012 годы были добавлены степени магистра искусств по специальностям «Музыка и танцы», «Драма, кино и телевидение», «Культура, искусство и коммуникации».

<sup>18</sup> В 2015 году Высший Музыкальный колледж университета Цзянси удостоился звания ведущей исследовательской базы региональной науки по культуре и художественному творчеству в провинции Цзянси, а в 2016 году он был определен в качестве ведущего вуза по направлениям музыки и танца в провинции Цзянси.

Специальность «Музыкальное искусство», реализующаяся в МКПУЦ, включает программы по вокалу, традиционным и европейским музыкальным инструментам (bamboo, бамбуковая флейта, флейта, альт, большая труба, рожок, тромбон, тарелка, кларнет, гобой, эрху, тарелка, труба, скрипка, виолончель, контрабас). Игре на кларнете обучают четверо преподавателей.

Приемные требования в МКПУЦ соответствуют унифицированным требованиям Института экзаменов по образованию в провинции Цзянси. Они включают экзамен по музыкальным дисциплинам и специальный тест. В последние десятилетия в колледже наблюдается характерная для многих музыкальных вузов Китая тенденция снижения довузовской исполнительской подготовки обучающихся.

Вместе с тем, к настоящему времени МКПУЦ располагает богатым опытом и традициями музыкального образования, имеет достижения в разных сферах образовательной, воспитательной и творческой деятельности, что создает благоприятные условия для введения инноваций.

На констатирующем этапе эксперимента было важно проанализировать текущую (исходную для эксперимента) ситуацию в области обучения студентов в классе кларнета в педагогических университетах городов Шанжао и Наньчан провинции Цзянси, изучить применяющиеся на практике методы преподавания игры на кларнете. Поэтому на констатирующем этапе также изучалось содержание образовательного процесса: цели преподавания, педагогические приемы, учебная среда, формы обучения и система оценивания. Обращение к этим компонентам дало дополнительный материал для разработки инновационной методики.

Методами исследования были определены анкетирование, оценка уровня исполнительства по специальному контрольному заданию, беседы. Кроме того, для уточнения учебной ситуации осуществлялось педагогическое наблюдение над процессом обучения кларнетистов и методикой преподавания посредством посещения аудиторных занятий и обмена мнениями с преподавателями по вопросам учебного процесса.

В анкетировании приняли участие 48 респондентов – студентов-кларнетистов, обучающихся на 1 курсе бакалавриата по музыкальным специальностям. В обоих университетах все студенты были разделены на две группы (по 12 человек) – *экспериментальную*, которой предстояло заниматься по новой методике обучения игре на кларнете (э/г), и *контрольную*, продолжающую обучение по прежней системе (к/г).

Перед проведением педагогического эксперимента для определения особенностей организации, содержания и методов преподавания кларнета мы провели анкетирование 7 преподавателей-кларнетистов. Им была предложена анкета со следующими вопросами и вариантами ответов (см. Таблицу 1):

Таблица 1. Анкета 1

| <i>Анкета для преподавателей</i> |                                                                                                                         |                                                                                                                                                                    |
|----------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                  | <i>вопросы</i>                                                                                                          | <i>варианты ответов</i>                                                                                                                                            |
| 1                                | Считаете ли Вы важным обучение базовой кларнетовой технике?                                                             | А. Очень важно.<br>В. Достаточно важно.<br>С. Средней важности.<br>D. Не важно.                                                                                    |
| 2                                | Есть ли у Вас определенный план учебной работы со студентами?                                                           | А. Да,<br>В. Да, но не слишком рациональный и целенаправленный<br>С. Нет                                                                                           |
| 3                                | Какие из следующих методов обучения вы используете во время занятий? (Возможны одновременно несколько вариантов ответа) | А. Метод эмоционального воздействия.<br>В. Наглядно-слуховой метод.<br>С. Аналитический метод.<br>D. Другие методы обучения (поисковый, обнаружения ошибки и др.). |
| 4                                | Сколько академических часов в неделю Вы бы хотели заниматься по классу кларнета?                                        | А. 2 часа.<br>В. 4 часа.<br>С. Более 4 часов.                                                                                                                      |
| 5                                | Сколько семестров длится курс обучения?                                                                                 | А. 2 семестра<br>В. 6 семестров<br>С. 8 семестров                                                                                                                  |
| 6                                | Сколько экзаменов или зачетов проводится в течение семестра?                                                            | А. Заключительный экзамен в конце семестра<br>В. Дважды, в середине и в конце семестра                                                                             |

|    |                                                                                  |                                                                                                                                                                                    |
|----|----------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    |                                                                                  | С. Один раз в месяц.                                                                                                                                                               |
| 7  | На каком материале Вы развиваете исполнительские навыки?                         | А. Упражнения на основе гамм, арпеджио и пр.<br>В. Инструктивные этюды.<br>С. Известные миниатюры и пьесы крупной формы.                                                           |
| 8  | Даете ли Вы дополнительное объяснение ключевым моментам и трудностям в обучении? | А. Детально объясняю.<br>В. Объясняю, но в общих чертах.<br>С. Не объясняю.                                                                                                        |
| 9  | Факторы, влияющие на качество преподавание в классе?                             | А. Методы обучения.<br>В. Качество инструментов и учебная обстановка.<br>С. Количество внеаудиторных занятий и отношение к ним.<br>Д. Количество часов и время аудиторных занятий. |
| 10 | Каким должен быть уровень сложности домашнего задания?                           | А. Соответствующим исходной подготовке студента.<br>В. Более сложным<br>С. Менее сложным                                                                                           |
| 11 | Какие требования Вы предъявляете к количеству самостоятельных занятий в день?    | А. 1–2 часа.<br>В. 2–4 часа.<br>С. 4–6 часов.<br>Д. Более 6 часов.                                                                                                                 |

***Анкетирование преподавателей дало следующий материал:***

1) *Особую важность обучения базовой технике игры на кларнете (вопрос 1)* отметили четыре преподавателя. В связи с этим они уделяют необходимое время на объяснения, наглядную демонстрацию и проработку технических приемов игры. Три преподавателя считают, что базовая техника не очень важна, поэтому на объяснения и практику нужно выделять лишь небольшое количество времени.

2) *Разработке планов учебной работы со студентами и использованию различных методов обучения (вопросы 2 и 3)* преподаватели не уделяют большого внимания. Два преподавателя (по одному из каждого вуза) разработали собственные учебно-тематические планы, но они не высоко оценива-

ют их рациональность и целенаправленность. У пяти преподавателей плана учебной работы нет. Во время обучения студентов они исходят из текущей ситуации на занятиях и в основном прибегают к объяснениям и упражнениям, иногда используя наглядно-слуховой метод.

3) *В организации учебного процесса по курсу кларнета (вопросы 4, 5, 6)* преподаватели исходят из учебных планов своих университетов. Согласно программам и учебным планам обоих вузов, курс кларнета изучается на протяжении четырех лет (8 семестров). Он является обязательным, занятия проводятся индивидуально только один раз в неделю. Продолжительность каждого занятия — один академический час. В конце первого, третьего, пятого и седьмого семестров предусмотрен зачет. В конце каждого учебного года студент выполняет экзаменационную программу. Своих пожеланий у педагогов нет.

4) *Утвержденный комплекс учебных пособий и репертуарный список для студентов по курсу кларнета* в обоих педагогических университетах отсутствует (вопросы 7 и 8). Как правило, используются учебники, предназначенные для консерваторий, а также различные нотные сборники этюдов и пьес (в том числе материалы для экзаменов). Учебный репертуар строится в основном на этюдах и пьесах. Все преподаватели объясняют только ключевые и технически трудные моменты в произведениях, не вдаваясь в анализ композиции, образного строя и других особенностей музыкального содержания.

5) *Факторы, влияющие на качество и эффективность преподавания (вопрос 9)* кларнета определяются по-разному. Три преподавателя полагают, что на качество учебного процесса влияют методы преподавания. Двое считают, что качество преподавания зависит от отношения студентов к самостоятельным занятиями и их продолжительности. Двое других преподавателей в качестве факторов, влияющих на преподавание, отмечают время, выделенное на аудиторные занятия. Показательно, что приведенные мнения свойственны

педагогам из обоих педагогических университетах, что свидетельствует о сходстве их учебных ситуаций.

б) В определении уровня сложности и необходимой продолжительности домашних заданий (вопросы 10 и 11) у преподавателей также нет единого мнения. Четыре педагога (по 2 из каждого вуза) считают, что в процессе обучения студентов необходимо учитывать их индивидуальные технические проблемы и другие особенности подготовки, подбирая для домашних заданий соответствующий репертуар. При этом преподаватели рассчитывают на то, что студенты должны заниматься самостоятельно более 4-х часов каждый день. Трое преподавателей полагают, что уровень сложности заданий должен быть несколько выше, чем учебные способности и навыки студента. По их мнению, время самостоятельных занятий должно составлять 1–2 часа в день.

### **3.2.2. Начало констатирующего эксперимента**

Констатирующий эксперимент проходил в конце октября 2017 года, начался с анкетирования и занял в каждом университете по два дня. В первый день проходила работа со студентами экспериментальной группы (по 12 человек в двух университетах) и на следующий день – с контрольной группой (тоже по 12 человек в каждом университете).

Студентам была предложена анкета, направленная на определение уровня их довузовской подготовки, степени погруженности в учебный процесс, мотивации и целевого ориентирования в обучении исполнительству на кларнете. Она содержала следующие вопросы и варианты ответов (см. Таблицу 2):

Таблица 2. Анкета 2

| <i>Анкета для студентов</i> |                                                     |                                                 |
|-----------------------------|-----------------------------------------------------|-------------------------------------------------|
|                             | <i>вопросы</i>                                      | <i>варианты ответов</i>                         |
| 1                           | Интересен ли Вам процесс обучения игре на кларнете? | А. Очень интересен.<br>В. Достаточно интересен. |

|    |                                                                                                 |                                                                                                                                                                                          |
|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    |                                                                                                 | <p>С. Не очень интересен.</p> <p>Д. Не интересен.</p>                                                                                                                                    |
| 2  | Сколько лет вы обучались игре на кларнете до поступления в университет?                         | <p>А. 1–2 года.</p> <p>В. 3–6 лет.</p> <p>С. Более 6 лет.</p> <p>Д. Не учился.</p>                                                                                                       |
| 3  | Мотивом обучения явилась необходимость поступления в университет или какой-либо личный интерес? | <p>А. Получение интересной профессии</p> <p>В. Перспектива интересной работы</p> <p>С. Возможность получения высшего образования (не прошел по баллам в другой вуз)</p> <p>Д. Другое</p> |
| 4  | Каков Ваш средний объем ежедневных занятий на кларнете?                                         | <p>А. 1–2 часа</p> <p>В. 2–4 часа</p> <p>С. 4–6 часов</p> <p>Д. 6–8 часов</p>                                                                                                            |
| 5  | Есть ли у вас привычка делать пометки во время занятий?                                         | <p>А. Да.</p> <p>В. Нет.</p> <p>С. Не знаю.</p>                                                                                                                                          |
| 6  | Как часто вы используете метроном?                                                              | <p>А. Использую каждый раз, когда играю на инструменте.</p> <p>В. Пользуюсь иногда.</p> <p>С. Почти не пользуюсь.</p>                                                                    |
| 7  | Сколько раз в неделю вы слушаете музыку?                                                        | <p>А. 7 раз и больше.</p> <p>В. 5 раз и меньше.</p> <p>С. Почти не слушаю.</p>                                                                                                           |
| 8  | Какую музыку Вы предпочитаете (возможны несколько вариантов ответа)?                            | <p>А. Западноевропейскую классику.</p> <p>В. Романтическую.</p> <p>С. Современную популярную.</p> <p>Д. Джаз.</p>                                                                        |
| 9  | Есть ли у Вас привычка после прослушивания читать соответствующие материалы по теме?            | <p>А. Есть.</p> <p>В. Нет.</p>                                                                                                                                                           |
| 10 | Хотели бы Вы принять участие в мероприя-                                                        | <p>А. Да.</p>                                                                                                                                                                            |

|    |                                                                       |                                                                                   |
|----|-----------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
|    | тиях по художественной практике на сцене университета?                | В. Нет.                                                                           |
| 11 | Участвовали ли Вы в подобных выступлениях в университете?             | А. Да.<br>В. Нет.                                                                 |
| 12 | После окончания бакалавриата Вы планируете продолжить обучение?       | А. Продолжить дальнейшее обучение (в магистратуре).<br>В. Работать.<br>С. Другое. |
| 13 | Сфера деятельности, которую Вы выберете после окончания университета? | А. Преподавание.<br>В. Исполнительство.<br>С. Другое.                             |

Второе задание включало исполнение перед комиссией небольшой сольной программы (без концертмейстера). Включение этого диагностирующего задания необходимо для установления уровня знаний и умений студентов класса кларнета, а также выявления у них индивидуальных отличий в профессиональной подготовке. Оценка исполнения проводилась на основе следующих заданий:

- исполнение произведения, выученного под руководством преподавателя,
- самостоятельный анализ произведений учебного репертуара, проводимый студентами,
- исполнение самостоятельно выученных пьес из учебного пособия «Сборник мелодий для кларнета», опубликованного Шанхайской консерваторией [75]. Данный сборник содержит упражнения, этюды и пьесы, которые подразделяются по уровню сложности на 10 ступеней.

Студентам заранее (за неделю до эксперимента) было предложено самостоятельно выбрать ступень сложности и соответствующие ей гаммы (в том числе хроматическую), этюд и пьесу, уровню их подготовки и исполнительским способностям.

Исполнение оценивалось по следующим параметрам:

- гамма должна исполняться двумя штрихами: legato и staccato;
- игра гамм и этюдов должна соответствовать указанным темповым ремаркам;
- исполнение этюдов и пьес должно в полной мере передавать образный строй произведения; быть убедительным по темпу, динамическим и артикуляционным оттенкам, по качеству звука;
- особое внимание уделялось рациональному распределению дыхания и выразительности звуковедения.

Для объективности оценки программа исполнялась и анализировалась перед комиссией в составе двух преподавателей (в каждом университете) и соискателя. Исполнение было организовано в рамках внутрисеместрового зачета.

### ***3.2.3. Результаты анкетирования студентов***

1) *Интерес к обучению (вопрос 1)* у студентов не равнозначен. Преобладающим является средний уровень интереса к игре на кларнете: он характерен для 22 человек (по 11 для э/г и к/г). 13 студентов весьма заинтересованы в игре на кларнете (6 э/г, 7 к/г). Для девяти студентов обучение на кларнете представляется не слишком интересным занятием (5 э/г, 4 к/г).

2) *Уровень базовой, довузовской, подготовки и мотивации к обучению (вопросы 2 и 3)* у студентов весьма различен. 11 человек занимаются музыкой с 6-летнего возраста и более шести лет обучались непосредственно игре на кларнете (5 э/г, 6 к/г). 13 человек обучались на кларнете более трех лет. 24 человека показали минимальный уровень подготовки: они занимались до поступления в вуз всего 1–2 года (10 э/г, 14 к/г).

Преобладающим мотивом к обучению по специальности для 25 студентов явилась возможность поступления в университет. 5 человек мотивировало получение интересной профессии, 7 — перспектива интересной работы. 4 респондента указали другие мотивы.

3) *Отношение к учебе (вопросы 4, 5, 6, 7, 8)* среди студентов не равнозначное. Продолжительность домашней подготовки у 8-ми студентов составляет 1–2 часа в день (4 э/г, 4 к/г), 12— занимаются более усердно, их самостоятельное занятие может составлять 4–6 часов в день. Большая часть студентов (28) не занимается ежедневно. Во время занятий 8 студентов делают письменные пометки. Метроном используют 35 студентов (11 — часто, 24 человека — иногда). 5 не пользуются метрономом.

Все студенты имеют различные музыкальные предпочтения. 22 из них слушает музыку ежедневно и интересуется музыкой разнообразных стилей. После прослушивания большинство студентов ищут соответствующие материалы по данной музыке (30 человек).

4) *Концертно-сценическая практика (вопросы 9 и 10)* является привлекательной для студентов, однако им не хватает для нее возможностей.

5) *Ожидания от обучения (вопросы 11, 12, 13)* связываются с продолжением учебы и работой по профессии. 30 студентов решили продолжить учебу после окончания бакалавриата, а именно обучаться в магистратуре в Китае или за рубежом. Для 14 человек наилучшей сферой деятельности после окончания обучения является преподавание игры на кларнете. Четверо хотят играть в оркестре. Это говорит о том, что студенты имеют четкое представление о своем профессиональном развитии в будущем, что соответствует целям подготовки бакалавров по данной специальности. Также приведенные данные свидетельствуют, что контингент по исполнительской подготовке довольно пестрый.

### ***3.2.4. Результаты оценки исполнения контрольного задания***

В контрольное задание, как уже отмечалось, входило исполнение мажорных, минорных и хроматические гамм, этюдов и пьес, входящих в пособие «Сборник мелодий по кларнету» и расположенных по 10-ти ступеням сложности. Ступени сложности студенты выбирали в соответствии с уровнем

своей подготовки. Выбор ступеней сложности задания показал 3 уровня довузовской подготовки (см. Таблицу 3):

Таблица 3

## Уровни довузовской подготовки студентов

| Уровень подготовки | ступени сложности выбранных заданий | общее количество человек | в том числе в педагогических университетах провинции Цзянси |                                    |
|--------------------|-------------------------------------|--------------------------|-------------------------------------------------------------|------------------------------------|
|                    |                                     |                          | города Шанжао (% от общего числа)                           | города Наньчан (% от общего числа) |
| низкий             | 1–4 ступени                         | 16<br>(9 э/г, 7 к/г)     | 37%                                                         | 32%                                |
| средний            | 5–8 ступени                         | 20 (10 э/г, 11 к/г)      | 37%                                                         | 41%                                |
| высокий            | 9–10 ступени                        | 12 (6 э/г, 6 к/г)        | 26%                                                         | 27%                                |
|                    |                                     | 48                       | 24 = 100%                                                   | 24 = 100%                          |

Качество исполнения подготовленного к зачету контрольного задания продемонстрировало следующие результаты:

Таблица 4

| № п/п | Уровень исполнения | Критерии оценки                                                                                                                                                                | Общее количество человек | университеты        |                      |
|-------|--------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|---------------------|----------------------|
|       |                    |                                                                                                                                                                                |                          | Шанжао              | Наньчан              |
| 1     | низкий             | Исполнение с большим количеством недочетов: недоученный текст, слабая техническая проработка, отсутствие художественного замысла, отсутствие свободы игрового аппарата и т. д. | 15                       | 8<br>(4 э/г, 4 к/г) | 7<br>(3 э/г, 4 к/г)) |
| 2     | средний            | Исполнение с рядом недочетов как в техническом плане, так и в художественном.                                                                                                  | 25                       | 12 (6 э/г, 6 к/г)   | 13 (6 э/г, 7 к/г)    |
| 3     | высокий            | Технически качественное и художественно осмысленное исполнение, отвечающее всем тре-                                                                                           | 8                        | 4<br>(2 э/г 2 к/г)  | 4<br>1э/г, 3 к/г)    |

|  |  |                                    |  |    |    |
|--|--|------------------------------------|--|----|----|
|  |  | бованиям на данном этапе обучения. |  |    |    |
|  |  |                                    |  | 24 | 24 |

Исполнение многих студентов также показало слабое владение выразительными возможностями кларнета, недостаток дыхательных навыков, постановки амбушюра, слухового контроля, умение исполнения различных видов фактуры, что мешало созданию художественного образа.

### ***3.2.5. Анализ результатов исследования, проведенного на констатирующем этапе***

По результатам анкетирования и зачета на определение исполнительского уровня, а также непосредственного общения с преподавателями кларнета и студентами были выявлены проблемы, возникающие у студентов в процессе обучения.

#### ***1) Слабый интерес к обучению, низкий уровень самостоятельности при выполнении тренировочных упражнений.***

В ходе исследования было обнаружено, что только несколько студентов учатся с интересом и сознательно относятся к процессу обучения. У значительной части мотивацией к обучению не является интерес к кларнетовому исполнительству как к таковому. Преподаватели, как правило, занимаясь совершенствованием их умений и навыков, не уделяют должного внимания музыкальному и общекультурному развитию, теоретическим знаниям. У обучающихся, обладающих более слабой кларнетовой подготовкой, это приводит к ослаблению интереса к занятиям [102, с. 32–33].

#### ***2) Различный уровень довузовской кларнетовой подготовки среди студентов.***

У большинства студентов недостаточная исполнительская подготовка. Только 11 ребят занимались игрой на кларнете более шести лет. Встает вопрос: под руководством каких специалистов они занимались? Заметим, что российские абитуриенты предварительно оканчивают музыкальный или музыкально-педагогический колледж, где планка требований четко определена. К этому следует добавить старшие классы ДМШ и ДШИ, где уже изучают

кларнет. Что касается общей музыкальной и общегуманитарной подготовки, то она у многих китайских студентов вообще очень слаба.

### *3) Отсутствие устойчивой системы внеаудиторных занятий.*

Крайне важным аспектом образовательного процесса является самостоятельная работа. Недостаточное внимание студентов к ней и отсутствие в этом вопросе должных требований со стороны преподавателя влекут за собой снижение качества исполнительского развития обучающихся, что может привести даже к регрессу их музыкантских и технических навыков. Исследование показало, что лишь немногие студенты регулярно отрабатывают базовую кларнетовую технику вне класса. Малое число обучающихся занимается каждый день. Аудиторно большинство студентов занимается один раз в неделю, что значительно снижает эффективность обучения.

### *4) Недостаточное использование развивающих возможностей концертно-сценической практики.*

У студентов-кларнетистов нет регулярной концертно-исполнительской практики. Вместе с тем игра на кларнете — это сценическое искусство, требующее от музыкантов воспитания определенных личностных качеств, мобилизации сил и исполнительских способностей. Если студент-инструменталист практикуется в одиночку за закрытыми дверями, не имея возможности выступать перед аудиторией, то в его профессиональном становлении возникает ряд проблем: не формируются необходимые психологические качества — воля, выдержка, умение концентрироваться, творческое мышление, артистизм и т. п.; студент остается в неведении о своих сильных и слабых сторонах. В результате уровень исполнения и эстрадной выдержки студентов не развивается полноценно. Повысить выразительность исполнения и способность к пониманию музыки возможно только посредством практики регулярных публичных выступлений. Кроме того, публичные выступления в процессе обучения воспитывают в студентах ответственность, направляют их усилия к более тщательной отработке деталей в исполняемых произведениях, что в целом оптимизирует профессиональное становление

музыканта. Но студентам недостает возможностей для подобной практики.

*5) Недостаточное внимание к изучению ансамблевых произведений.*

Обучение кларнетистов главным образом строится на сольном репертуаре. В течение длительного времени у студентов нет практики игры в оркестре и ансамбле, им не хватает опыта концертных выступлений и профессионального общения. Недостаточный репертуарный объем и его направленность исключительно на сольное исполнительство негативно сказывается на формировании у студентов понимания музыкальных стилей и жанров. В результате при изучении многих классических и современных произведений возникают немалые трудности, как интерпретационные, так и технические.

*6) Отсутствие индивидуальных планов учебной работы со студентами.*

При осуществлении практического аудиторного обучения по классу кларнета крайне важно наличие целесообразного и полного плана учебной работы. В ходе исследования было выявлено, что индивидуальных планов обучения студентов либо нет, либо они разработаны отдельными преподавателями, при этом не обладают достаточной целостностью и рациональностью, не соответствуют реальному уровню навыков и умений студентов.

*7) Недостаточное внимание к формированию базовых технических навыков и развитию игрового аппарата.*

Основы игры на кларнете закладываются на начальном этапе обучения, который должен проходить в школьный период. Как показали исследования, большинство студентов не получили такой необходимой подготовки. Их игровой аппарат оказывается недостаточно сформированным, а в знаниях по теории исполнительства имеются существенные пробелы.

Для устранения технических и теоретических проблем недостаточен практикующийся ныне объем аудиторных занятий и домашних заданий. При этом разъяснению основ игры на кларнете преподаватели уделяют мало внимания, не предъявляют строгих требований к овладению базовой техникой. Нередко игнорируются тренировочные упражнения, и уроки начинаются с

исполнения пьес и этюдов. Все это приводит к низкому уровню исполнительства студентов.

8) *Слабое методическое обеспечение учебного курса кларнета.*

Согласно результатам исследования, курс кларнета, реализующийся в педагогическом университете Шанжао, не обеспечен дидактическим комплексом, разработанным с учетом специфики контингента студентов, нет и конкретного перечня рекомендуемых учебных материалов.

9) *Неразработанность системы оценки по результатам обучения.*

Единственным методом оценки являются зачеты или экзамены в конце семестров. В результате у студентов возникает ощущение, что от них требуют только подготовку зачетных или экзаменационных произведений к концу семестра. При этом снижается или отсутствует мотивация к обучению в целом.

С целью коррекции и устранения выявленных наиболее распространенных недостатков довузовской подготовки студентов и создания благоприятных условий для успешного освоения комплекса профессиональных знаний, умений и навыков была разработана инновационная методика.

Формирование методики исходило из данных, полученных при проведении констатирующего этапа эксперимента. Немалое значение имели личные наблюдения и беседы с преподавателями. Также в методике учитывались и обобщались инструктивные материалы, задания и упражнения, разработанные авторитетными педагогами по классу кларнета и других духовых инструментов, которые успешно применялись в практике и были опубликованы в методической литературе.

Специфика данной методики заключается в ее *адресности* — ориентированности на *контингент студентов, обучающихся по классу кларнета на музыкальных факультетах педагогических вузов Китая*.

Проверка эффективности методики по обучению игре на кларнете студентов младших курсов (специальность «музыкальное образование») в педагогических университетах Китая осуществлялась на следующем — форми-

рующем — этапе педагогического эксперимента.

### **3.3. Формирующий этап педагогического эксперимента**

#### ***3.3.1. Организационные условия формирующего этапа эксперимента***

Формирующий этап эксперимента проводился в течение второго семестра 2017–2018 учебного года. В нем участвовали только студенты первого курса, входящие в экспериментальные группы, в составе 24 человек:

— 12 студентов-кларнетистов первого курса из Шанжаосского педагогического университета,

— 12 студентов-кларнетистов первого курса Высшего Музыкального колледжа Педагогического университета Цзянси.

В то время как студенты контрольных групп продолжали заниматься по общепринятым нормам с другими преподавателями.

В Шанжаосском педагогическом университете занятия в контрольной группе вели 2 преподавателя. Инновационное обучение в экспериментальной группе внедрялось соискателем при ассистировании третьего преподавателя данного университета. В Педагогическом университете Цзянси контрольную группу и экспериментальную группы вели по 2 преподавателя. Однако работа преподавателей, внедряющих инновационную методику в экспериментальной группе, также проходила при методическом сопровождении и участии соискателя.

Занятия со студентами контрольных групп проводились в соответствии с алгоритмом, стилем и методами преподавания, сложившимися в многолетней практике данных вузов.

Опираясь на результаты анкетирования преподавателей и студентов, бесед, наблюдений и посещения уроков, отметим следующие принципы организации занятий и методы преподавания кларнета, традиционные для данных вузов.

1) Основной формой обучения по классу кларнета в университетах являются индивидуальные уроки продолжительностью в 1 академический час (45 минут), которые проводятся 1 раз в неделю. За семестр в среднем проводится по 17 занятий с каждым студентом.

2) Как было установлено, для курса кларнета в педагогических университетах нет утвержденного перечня учебных материалов, пособий, нотной и методической литературы. Используются хрестоматии и учебные пособия, разработанные для специализированных музыкальных вузов, таких, как консерватории и музыкальные академии.

3) Содержание обучения строится, исходя из уровня довузовской подготовки и музыкальных способностей студентов. Преподаватель составляет учебный репертуар, включая в него гаммы, подходящие по степени сложности этюды и пьесы. В программу каждого семестра также входит изучение крупной формы (сонаты или концерта).

4) В силу преимущественно слабой подготовки студентов-кларнетистов на занятиях преобладает репродуктивный характер обучения с опорой на соответствующие методы: преподаватель дает объяснения и показывает образец исполнения, а студент следует данным указаниям.

5) Как правило, уроки по кларнету проводятся по следующей модели:

— обучающийся проигрывает этюды и пьесы, разученные на предыдущем уроке, а также во время внеклассной подготовки;

— преподаватель вносит исправления, отрабатывает со студентом отдельные фрагменты, корректирует ритм, темп, динамические оттенки. Подбирает подходящие упражнения для отработки деталей произведения;

— если ученику не удастся полностью выполнить требования руководителя, предъявленные к исполнению произведения, он продолжает его от-

работку во внеурочное время; если же студент достигает необходимого результата, преподаватель вводит в программу новые произведения.

б) В конце каждого семестра проводится итоговая аттестация в форме зачета (первый семестр) или экзамена (второй семестр). Как правило, к аттестации готовится один этюд и одна крупная форма. Максимальная оценка – 100 баллов. В программу экзамена, который планировался в конце текущего («экспериментального») семестра, были включены 2 сольных произведения (этюды, крупная форма) и ансамбль.

Констатирующий эксперимент показал, что состав и экспериментальных и контрольных групп был эквивалентен по уровню довузовской подготовки и по своим профессиональным амбициям (см. анкету 2). Такой уровень был обусловлен методом рандомизации<sup>19</sup>. Для подтверждения эквивалентности групп напомним результаты их довузовской подготовки в обоих университетах в таблицах 5 и 6.

Таблица 5

Состав микрогрупп в Шанжаосском педагогическом университете

| № | Уровень подготовки (степень сложности контрольного задания) | Количество человек в контрольной группе | Количество человек в экспериментальной группе |
|---|-------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|-----------------------------------------------|
| 1 | низкий (1–4 ступени)                                        | 4                                       | 5                                             |
| 2 | средний (5–8 ступени)                                       | 5                                       | 5                                             |
| 3 | высокий (9–10 ступени)                                      | 3                                       | 2                                             |
|   | <i>Всего:</i>                                               | 12                                      | 12                                            |

Таблица 6

Состав микрогрупп в Педагогическом университете Цзянси

| № | Уровень подготовки (степень сложности контрольного задания) | Количество человек в контрольной группе | Количество человек в экспериментальной группе |
|---|-------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|-----------------------------------------------|
| 1 | низкий (1–4 ступени)                                        | 3                                       | 4                                             |
| 2 | средний (5–8 ступени)                                       | 6                                       | 5                                             |
| 3 | высокий (9–10 ступени)                                      | 3                                       | 3                                             |
|   | <i>Всего:</i>                                               | 12                                      | 12                                            |

<sup>19</sup>Рандомизация — процесс случайного распределения испытуемых в экспериментальную и контрольную группы, который позволяет минимизировать ошибки и предвзятость.

Обучающий этап эксперимента включал более организационно разнообразные формы работы со студентами: индивидуальные занятия, индивидуальные и коллективные беседы, мелкогрупповые занятия, наблюдение.

Нами был разработан цикл заданий, основанных на инновационных методических принципах, которые апробировались в экспериментальной группе.

### ***3.3.2. Концептуальные основы инновационного обучения***

Специально разработанная и проверяемая в эксперименте методика формирования базовых исполнительских навыков кларнетистов была создана с целью устранения распространенных недостатков довузовской подготовки студентов-кларнетистов: постановки дыхания, амбушюра, аппликатурных навыков и исполнительских штрихов.

Методика разрабатывалась не только на основе обобщения результатов констатирующего этапа эксперимента, но и изучения целого комплекса материалов:

- научной и научно-методической литературы по вопросам обучения кларнетистов, учебных пособий и кларнетовых школ;
- современных публикаций по различным проблемам обучения игре на духовых инструментах;
- практики преподавания кларнета в учреждениях музыкального образования, в том числе в России,
- опыта прошлого и настоящего, как позитивного, так и негативного.

Из различных педагогических практик и школ отбирались инструктивные указания, задания и упражнения, которые необходимы для коррекции исполнительского аппарата кларнетистов, формирования и развития грамотных умений и навыков игры на инструменте. В обработке, систематизации и обобщении данных также использовались результаты собственного педагогического и исследовательского опыта.

Ценность методики, на наш взгляд, состоит в синтезе традиционных и инновационных подходов в обучении. Алгоритм методов и приемов формирования навыков игры опирается в ней на традиции кларнетовых школ.

Инновационным для Китая является использование принципов *уровневой дифференциации* и *открытого обучения*, которые являются ее концептуальной основой.

Для китайского образования современные идеи дифференцированного обучения не являются принципиально новыми. В Китае они имеют свои определенные традиции в далеком прошлом. В период Чуньцю (770–475 гг. до н. э.) великий мыслитель и педагог Конфуций выдвинул концепцию «индивидуализации обучения», предложив адресные методы преподавания в соответствии с личными особенностями обучающихся [110]. Он говорил о том, что учитель должен принимать во внимание возраст, характер, способности, интересы ученика. Принцип разделения учеников на различные категории неоднократно использовался в истории китайского образования.

Современная педагогика, как свидетельствует И. М. Осмоловская, под дифференцированным обучением понимает такую организацию учебного процесса, «при которой учитываются индивидуальные особенности личности в форме специального создания различий в процессе и результатах обучения» [30]. Целью дифференциации является «создание условий для овладения каждым учеником базовым содержанием образования» [30].

Вопросы дифференцированного обучения в школах и вузах широко разрабатываются в научно-методической литературе [17; 5; 8; 12, 27]. В педагогике рассматривается *внутренняя* и *внешняя дифференциация обучения*.

*Внешняя* дифференциация реализуется посредством разделения программного содержания обучения, вариативной части учебного плана, факультативов и т. п. [8].

*Внутренняя* дифференциация реализуется через деление группы на подгруппы (или микрогруппы) на основе индивидуальных и групповых особенностей обучающихся. Программа обучения при этом остается единой для

всех обучающихся. Дифференцируется содержание учебной работы, темпы и способы усвоения материала и т. п. И. Н. Лятецкая отмечает: «В образовательном процессе педагогического вуза чаще используется внутренняя дифференциация обучения, оптимальным проявлением которой является уровневая дифференциация. Она реализуется в рамках одной группы, по одной программе, но с предоставлением разноуровневых заданий» [27, с. 74].

Разноуровневое обучение предполагает дифференциацию обучающихся по группам в соответствии с их субъективным учебным опытом (или уровнем предварительной подготовки), возможностями и способностями. В соответствии с ними формируется содержание образования (планы, программы и т. п.) для каждой группы обучающихся. Такой подход позволяет обеспечить усвоение учебного материала каждым обучающимся в зоне его ближайшего развития на основе особенностей уровня его подготовки и субъектного опыта.

Разноуровневый подход оптимален и необходим для обучения студентов в вузах по музыкальным специальностям, так как в их довузовской подготовке, как правило, имеются существенные различия. Кроме того, эти различия сочетаются с множеством других субъективных факторов, таких, как общие и специальные способности, мотивация, степень погруженности в учебный процесс и др. Цель разноуровневого подхода — «повысить эффективность обучения и достичь наилучших результатов благодаря фокусу на реальных способностях и потребностях студентов» [112].

Разноуровневый подход позволяет максимально адаптировать учебный процесс к познавательным возможностям обучающихся. Он ориентирует учебный процесс не на абстрактного «среднего студента», а на более конкретные, выделенные на основе изучения категории. Дифференцированное обучение учитывает различия студентов с точки зрения уровня знаний, личностных качеств, качества мышления и т. д. и направляет адаптацию содержания и методов обучения к реальному положению вещей. Это содействует усвоению материала, формирует академические и профессиональные компе-

тенции студентов, гармонизирует развитие их личностных качеств и в целом повышает эффективность обучения.

Ядром дифференцированного обучения является использование такого образовательного формата, при котором учащиеся с различной базой знаний и особенностями мышления могут успешно заниматься в подходящей учебной среде, позволяющей им раскрывать свои таланты и преодолеть трудности личностного и профессионального развития [112].

Следующим инновационным принципом методики является использование возможностей *открытого обучения*.

Термин «открытое обучение» в последние годы все чаще применяется в методике и практике, хотя однозначной трактовки данного термина пока нет.

Понятие открытости появилось в связи с попытками организовать образовательную систему более гибко и менее регламентировано, нежели «традиционное обучение». В Китае возможности открытого обучения рассматриваются в работе Ван Яохуа [41]. В методической литературе говорится о том, что такая система обучения должна быть открытой к изменениям внешней среды и внутренних факторов. Приведем наиболее распространенные особенности образования, по отношению в котором применяется понятие открытости:

- менее жесткий регламент вступительных академических требований к абитуриентам;
- гибкость в выборе и смене форм обучения, дисциплин и контроля, возможность построения индивидуальных образовательных маршрутов, использование дистанционных форм обучения;
- проектирование учебных программ с учетом самых современных достижений науки, оперативный выход за рамки содержания программы или плана занятия, включение в учебный процесс мастер-классов авторитетных практиков и ученых, использование различных форм социального и профессионального взаимодействия;

– «прозрачность» и доступность образовательной системы посредством размещения актуальной информации об учебном процесса на Интернет-сайтах в открытом или авторизованном доступах (программы, учебные планы, электронные классные журналы, домашние задания и т. п.);

– дистанционное обучение, платные образовательные услуги, экстернат.

Открытое обучение может проходить в условиях аудиторных занятий или в режиме вебинара. Его специфика состоит в том, что формат открытости обеспечивает каждому обучающемуся возможность осваивать учебный материал в своем темпе, сосредоточивая внимание на актуальных для себя темах. Открытое обучение направлено на одновременное развитие знаний, навыков и природных способностей обучающихся. Эта направленность проявляется в содержании учебных курсов, учебной деятельности, руководстве образовательным процессом, системе оценивания, интеграции теории и практики, школы и общества, учителей и студентов, учебных ресурсов и т. д. [64, с. 34–36].

Учитывая опыт современного образования в плане формирования принципов открытости к внешней среде и особенностям обучающихся, мы включили в экспериментальную методику некоторые приемы открытого обучения. Охарактеризуем основные.

***Во-первых***, мы обратились к принципу интеграции учебных предметов, который является известным средством повышения эффективности урока и формирования универсальных учебных действий, помогающих студентам учиться самостоятельно. Курс кларнета (сольное музыкальное исполнительство) «открывается» к дисциплинам музыкально-теоретического цикла (которые преподаются на факультете) с целью привлечения теоретических и эстетических знаний студентов к процессу работы над музыкальными произведениями<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup>Вопросы актуальности нового междисциплинарного механизма воспитания музыкальных талантов в высших учебных заведениях рассматриваются в статье Ван Инъя [38].

Таким образом, на основе межпредметных связей мы включили в методику работы над учебным репертуаром исполнительский анализ, который ранее в китайской кларнетовой педагогике не практиковался. Напомним основные операции исполнительского анализа, которые во многом смыкаются с целостным анализом и анализом музыкального содержания:

1. Знакомство с общими сведениями об историческом времени создания произведения.
2. Изучение сведений об авторе и информации о произведении.
2. Определение жанра произведения, выявление его характерных черт.
3. Определение структуры и формы произведения.
4. Детальный разбор средств музыкальной выразительности, создающих музыкальный образ (лад, тональность, мелодия, интонации, гармония, фактура, темп, ритмический рисунок, динамика и т. п.).
5. Выявление исполнительских задач и трудностей.
6. Рассмотрение различных редакций произведения.
7. Знакомство с различными исполнительскими интерпретациями произведения.

Проведение теоретического и эстетического анализа, использование знаний смежных дисциплин на уроках кларнета призвано содействовать более глубокому пониманию студентами музыкальных произведений и оптимизировать формирование исполнительских навыков. Кроме того, комплексный подход к изучению музыкальных произведений расширяет кругозор, активизирует интеллектуальное развитие студентов и формирует их профессиональную компетентность.

Расширение музыкально-теоретического и эстетического аспектов изучения учебного репертуара потребовало дополнительного аудиторного времени, что обусловило необходимость увеличения часов по классу кларнета.

**Во-вторых**, курс кларнета, строящийся в основном на изучении сольной программы, помимо расширения теоретической части, был дополнен занятиями по ансамблю и сценической практикой. Это потребовало введение

дополнительных учебных часов и проведения занятий не один, а два часа в неделю. При этом традиционная продолжительность занятий (один академический час — 45 минут) была сохранена.

Приведем рекомендуемый объем учебного курса по кларнету с указанием видов работы:

Таблица 7

| Виды учебной работы по предмету «Кларнет» |                                                |                             |                                 |
|-------------------------------------------|------------------------------------------------|-----------------------------|---------------------------------|
| № п/п                                     | Вид работы                                     | Количество часов в семестре | Всего часов по курсу на семестр |
| 1                                         | Сольное исполнительство                        | 17                          | 34                              |
| 2                                         | Ансамблевое исполнительство                    | 13                          |                                 |
| 3                                         | Теоретический и эстетический анализ репертуара | 4                           |                                 |
| Внеурочная деятельность                   |                                                |                             |                                 |
|                                           | Концертно-сценическая практика                 | 4                           | 4                               |

**В-третьих**, в курс кларнета были введены мелкогрупповые формы обучения. Отметим, что открытость форм обучения является ключевым вопросом в процессе внедрения экспериментальной методики в учебную практику. Обновленный курс кларнета должен обладать убедительностью, яркой индивидуальностью, интерактивностью, разнообразием форм обучения и научной обоснованностью. Для такой перестройки курса необходимы оптимизация системы обучения, «преодоление в ней пространственных и временных ограничений, а также структурирование содержания курса. Все эти меры должны быть направлены на активизацию межпредметных знаний, творческих способностей и познавательных интересов студентов» [62, с. 68–69].

Согласно принципам открытости, традиционный формат индивидуальных занятий, при котором преподаватель обучает одного студента, был заменен на уроки для малых групп из 2-х, 3-х и 4-х человек, которые при этом открыты для их посещения другими студентами-кларнетистами в качестве слушателей (на формирующем этапе эти уроки были открыты для всех студентов из экспериментальной группы). На мелкогрупповых занятиях препода-

даватель осуществлял отработку инструктивного материала и произведений учебного репертуара, объясняя художественно-выразительные и технологические аспекты сольного или ансамблевого исполнения. Этот подход обеспечивает «прозрачность» методики преподавания и особую наглядность обучения. На уроке учится не только играющий в данный момент студент, но и заинтересованные слушатели класса.

На мелкогрупповом занятии после завершения отработки сольного репертуара каждый из студентов должен прочесть с листа новую пьесу (сольно или в ансамбле). Следующей формой работы на уроке становится анализ нотного материала, который проводится преподавателем совместно со студентами, привлекая информацию о времени создания произведения, композиторе, стиле и жанре, особенностях формы, интонациях, образном содержании и технических трудностях. Благодаря мелкогрупповому обучению у студентов формируется более глубокое и точное понимание новой музыки, изучается больший репертуар. Соединение базовых упражнений, заданий по чтению с листа, этюдов и пьес, ансамблевых произведений способствует комплексному профессиональному развитию кларнетистов. Совместное обсуждение произведений и различных аспектов исполнительства содействует формированию у студентов навыков профессионального общения.

Открытость обучения также обеспечивается за счет введения в курс кларнета ансамблевого музицирования<sup>21</sup>. Ансамблевые занятия целесообразно проводить каждую неделю, объединяя в исполнительские составы не только кларнетистов, но и студентов других инструментальных классов (фортепиано, флейта, струнные и др.). На таких занятиях осуществляется практическое знакомство студентов с ансамблевыми произведениями. Педагогическая целесообразность введения ансамблевых занятий состоит в том, что они приобщают обучающихся к коллективному музицированию, расширяют информационный кругозор в области искусства.

---

<sup>21</sup> Безусловно, в учебных планах российских учебных заведений в обязательном порядке значится класс камерного ансамбля, который изучают все инструменталисты.

При работе над ансамблевыми произведениями у студентов развиваются такие важные качества, как умение слушать не только свое исполнение, но и другую партию, а также звучание всей музыкальной ткани произведения; активизируется фантазия и творческое начало. Совместное музицирование способствует развитию таких качеств, как концентрация внимания, ответственность, дисциплинированность, целеустремленность, коллективизм.

Кларнетовое исполнительство совершенствуется в процессе учебной работы и в концертной практике, которая «расширяет социальную направленность обучения» [54, с. 255–256]. Авторский курс кларнета предполагает значительное расширение концертной практики. В рамках формирующего этапа для студентов экспериментальной группы ежемесячно организовывались камерные отчетные концерты в актовом зале института, на которых исполнялись произведения учебного репертуара. Также поощрялось участие студентов в мероприятиях университета и различных конкурсах.

### ***3.3.3. Система оценивания результатов обучения в экспериментальной группе***

Изменения в методах преподавания и содержании курса обусловили необходимость обновления системы оценивания результатов обучения. Метод *обобщенной оценки*, традиционно применявшийся ранее, не отражал развитие различных компонентов профессионального комплекса музыканта-исполнителя. Как отмечают китайские педагоги-практики, оценка результатов обучения студентов должна быть установленной в соответствии с принципом учета их знаний, умений и личностных особенностей [81, с. 20–22].

Для работы в рамках эксперимента была разработана комплексная оценка результатов обучения студентов по курсу кларнета (см. Таблицу 8).

Таблица 8

#### **Система оценивания**

| Комплексная оценка результатов обучения по учебному предмету «Кларнет» |                  |                                 |
|------------------------------------------------------------------------|------------------|---------------------------------|
| Параметры оценивания                                                   | Форма аттестации | Максимальная оценка<br>в баллах |

|                                              |                                             |     |
|----------------------------------------------|---------------------------------------------|-----|
| Сольное исполнительство<br>(1 этюд, 1 пьеса) | Открытый академический<br>концерт (экзамен) | 40  |
| Инструментальный ансамбль                    | Открытый академический<br>концерт (экзамен) | 20  |
| Концертно-сценическая практика               | Открытый академический<br>концерт (экзамен) | 20  |
| Теория и эстетика музыки                     | тест                                        | 20  |
| Максимальная совокупная оценка               |                                             | 100 |

Как показывает Таблица 8, оценка включала следующие параметры:

Первый – музыкально-теоретические знания по кларнету (письменный тест, см. Приложение 2).

Второй – сольное исполнение, включая мажорные и минорные гаммы, хроматические гаммы, арпеджио, исполнение соло и под аккомпанемент.

Третий – исполнение ансамбля совместно с кларнетистами или музыкантами, играющими на других инструментах.

Четвертый – концертно-сценическая практика студентов.

Наиболее весомо оценивается сольное исполнительство – оно составляет 40 баллов, по каждому из остальных параметров – 20. Максимальная совокупная оценка – 100 баллов.

### ***3.3.4. Дифференциация содержания обучения в экспериментальной группе***

Разработка дифференцированного по уровням содержания обучения в экспериментальной группе включала 5 этапов:

- формирование микрогрупп в соответствии с уровнем обученности и музыкальными способностями;
- определение целей и основных видов учебных заданий;
- разработка инструктивно-методического комплекса по формированию базовой техники кларнетиста;
- определение программных требований к содержанию занятий в микрогруппах;

– проведение экспериментальных занятий по установленному плану и программно-содержательным требованиям по микрогруппам.

Рассмотрим основное содержание работы на перечисленных этапах.

*1 этап. Формирование микрогрупп в соответствии с уровнем обученности и музыкальными способностями.*

В экспериментальные группы в каждом из педагогических вузов были включены студенты, имеющие неодинаковый уровень подготовки, музыкальных способностей и степени вовлеченности в процесс обучения. Эти данные по трем микрогруппам отражены в Таблицах 4 и 5, 6.

Обучение студентов, вошедших в микрогруппу низкой довузовской подготовки, предполагало передачу им основных базовых знаний по учебной программе [105, с. 186]. Учащиеся, овладевшие до поступления в вуз определенным уровнем базовых навыков и опытом игры на кларнете, имеющие хороший музыкальный слух, вошли в микрогруппу среднего (продвинутого) уровня. Студентам данной категории также нужно давать базовые знания по кларнету, так как в их подготовке имеются пробелы и погрешности. С другой стороны, процесс их обучения, технического и музыкального развития должен быть более динамичным и насыщенным, нежели в микрогруппе начального уровня. Со студентами, обладающими высоким уровнем исполнительской подготовки, хорошим музыкальным слухом и другими музыкальными способностями, следует проводить учебную работу, направленную на максимальное раскрытие их творческого и личностного потенциала. Для них нужно подбирать более сложный инструктивный и художественный репертуар, изучение которого будет обеспечивать совершенствование их музыкально-исполнительских умений и навыков. На этом репертуаре удобно проводить «точечное» освоение отдельных приемов игры, отрабатывать те или иные исполнительские трудности, решать сложные творческие задачи, что позволит обучающимся добиться наилучших результатов.

Для микрогрупп, выделенных внутри экспериментальной группы, были определены основные цели обучения, содержание занятий, виды заданий

(упражнения, творческие задания, учебный репертуар), обеспечивающие постепенное формирование, развитие и совершенствование исполнительских умений и навыков, а также усвоение теоретических знаний в соответствии с учебной программой. Кратко охарактеризуем «пошаговую» разработку учебной программы для формирующего этапа эксперимента.

*Этап 2. Определение целей и основных видов учебных заданий.*

Большинство преподавателей стремятся добиться наилучших учебных успехов. В результате для студентов со слабой профессиональной базой и низкими способностями к обучению нередко устанавливается слишком высокая планка, которая может оказаться недостижимой и привести к негативным последствиям в воспитании музыканта. Поэтому постановка реальных целей является одним из ведущих моментов при осуществлении дифференцированного обучения.

Например, студенты, имеющие начальный (низкий) уровень подготовки, должны получить определенные базовые знания об инструменте и исполнительской технике, научиться играть простые пьесы, что позволит им ощутить красоту музыки для кларнета. Текущей целью обучения должно стать развитие музыкального слуха и музыкального восприятия. Для студентов среднего уровня, обладающих более прочной базой знаний и умений, может устанавливаться более высокая планка, что станет для них стимулом к дальнейшему обучению.

На основе анализа исходных данных студентов была проведена следующая дифференциация целей обучения и видов учебных заданий.

Таблица 9

Уровневая дифференциация в экспериментальной группе

| Микрогруппы |                            | Цели обучения                                                                                                                                                  | Виды заданий                                                                                                   |
|-------------|----------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1           | Начальный (низкий) уровень | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Формирование интереса к обучению;</li> <li>- устранение пробелов;</li> <li>- формирование умений и навыков</li> </ul> | Репродуктивные: воспроизведение приемов игры по образцу (показу педагога), инструктивные задания и упражнения. |

|   |                 |                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                              |
|---|-----------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|   |                 | работать по образцу.                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                              |
| 2 | Средний уровень | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Развитие устойчивого интереса к обучению;</li> <li>- закрепление имеющихся знаний и игровых умений;</li> <li>- формирование умений и навыков самостоятельной работы.</li> </ul>                                            | Продуктивные: применение знаний и практических умений в измененных условиях (новый учебный репертуар, открытый урок, концерт), показ самостоятельно подготовленного произведения, программы. |
| 3 | Высокий уровень | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Формирование новых исполнительских навыков и умений на инструктивном материале и произведениях повышенной сложности, умения выполнять творческие задания;</li> <li>- развитие умения самостоятельного обучения.</li> </ul> | Творческие: выбор репертуара на основе беседы преподавателя и студента, самостоятельная исполнительская интерпретация, сочинение элементарных пьес и др.                                     |

*Этап 3. Разработка инструктивно-методического комплекса по формированию базовой техники кларнетиста.*

Техника – это «умение художника выразить то, что он хочет выразить. Это способность его материализовать задуманное в звуках...» [23, с. 113]. С этих позиций техника неотделима от художественных задач. Вместе с тем, как показывает практика, в период обучения развитию технического компонента игры на музыкальном инструменте следует уделять специальное внимание. Поэтому вопросы развития технических навыков всегда занимали особое место не только в практической педагогике, но и в методических пособиях, и трудах по теории исполнительства.

Исследование, проведенное на констатирующем этапе, показало, что недостаточный уровень технической подготовки многих студентов-кларнетистов, значительно снизил художественный уровень исполнения репертуарных пьес. Организация игрового аппарата является одним из сложных элементов в учебном комплексе. Поэтому основным средством приобре-

тения технических навыков здесь видится освоение и систематическое совершенствование инструктивного материала на протяжении всех лет обучения в вузе.

Для экспериментальной группы был разработан комплекс упражнений, направленный на формирование и развитие технических навыков. Этот комплекс по условиям эксперимента исполнялся участниками всех микрогрупп. Дифференцирующими факторами становились темп и время освоения, количество повторений, приемы отработки деталей и т. п.

Основными элементами инструктивного комплекса являлись работа над протяженными (долгими) звуками, отделка игры мажорных, минорных и хроматических гамм, арпеджио, приемов *legato*, *staccato* и др. При отработке упражнений мы рекомендовали студентам время от времени использовать метроном. Приведем в пример основные упражнения по формированию базовой техники кларнетиста.

#### 1. Протяженные (долгие) звуки (см. пример 1).

Протяженные звуки должны иметь сильную динамику, сохраняя при этом красивый тембр. На одном дыхании должны исполняться как минимум четыре ноты. Студенты начального и среднего уровней исполняют долгие звуки, двигаясь по хроматической гамме вверх до звука *g*. Студенты среднего и высокого уровней доводят движение долгими звуками до *c*<sup>2</sup> (второй октавы) и выше. При исполнении упражнения необходимо следить за открытостью горла и свободной циркуляцией воздуха по дыхательным путям. Каждый долгий звук исполняется не менее 16 секунд, 1 секунда дается, чтобы перевести дыхание.

#### Пример 1. Долгие звуки



#### 2. Гаммообразные фигуры (см. пример 2).

Исполнение упражнения направлено на активизацию мышления, движения пальцев и увеличения объема воздуха в легких. Первая фраза длится 6 четвертей. Каждая последующая фраза увеличивается на 4 секунды. Количество вдыхаемого воздуха соответствует длине фразы. Переводить дыхание можно на двух четвертях в паузах. Фразы постепенно удлиняются, увеличивается и вдыхаемый объем воздуха, исполнение требует больше усилий. На начальном этапе обучения для данного упражнения лучше выбрать легкие гаммы и исполнять их на *tr*. Рекомендуется постепенно усиливать динамику и увеличивать продолжительность фраз. Нужно стремиться исполнять фразы протяженностью до 34, 38, 42 секунд. Каждый день рекомендуется отрабатывать новую тональность, стараясь превзойти результаты предыдущего дня. Это будет способствовать регулированию исполнительского процесса в длинных фразах и значительно усилит красоту их звучания.

#### Пример 2. Гаммообразные фигуры



#### 3. Гаммы (см. пример 3)

При отработке гамм пальцы должны постепенно становиться более подвижными. Исполнять гаммы следует *legato*, используя модели, предложенные Г. Клозе (Hucsinthe Klosé)<sup>22</sup>. Дыхание переводится очень быстро. Для точного исполнения восьмых нот рекомендуется играть в темпе: *allegro* (♩ = 120-138).

#### Пример 3. Гаммы

<sup>22</sup> Клозе Г. Школа игры на кларнете [Ноты]: учебное пособие: для учащихся музыкальных учебных заведений и педагогов. СПб., 2015.

H. KLOSE



#### 4. Арпеджио (пример 4)

При отработке арпеджио рекомендуется следить за быстрой сменой дыхания.

##### Пример 4. Арпеджио



#### 5. Терции (см. пример 5)

Исполняется только legato. Темп задается в зависимости от уровня подготовки обучающегося. Нужно стремиться играть четко и разборчиво, постепенно ускоряя темп.

##### Пример 5. Терции



#### 6. Staccato (см. пример 6)

В ходе работы над упражнением сначала отрабатывается его первая половина. Играть следует в подвижных темпах: ♩ = 120, ♩ = 126, ♩ = 132, ♩ = 126, ♩ = 132, ♩ = 138.

Исполнение проходит четыре стадии (относительно темпового наращивания): «точный – достаточно точный – неравномерный, но стремитель-

ный – точный стремительный». Когда ученик справляется со скоростью 120 ударов в минуту, можно переходить к следующим темпам.

Рекомендации по выполнению упражнения более подробно можно изучить в «Этюдах на отработку легкого стаккато» Г. Лангенуса (*G. Langenus. Studies for acquiring a light Staccato*).

#### Пример 6. Staccato



Студенты со слабой технической базой в первую очередь должны освоить следующие упражнения.

#### 1) Долгие звуки в начале и в конце (см. примеры 7, 8)

При повторении звуков язык находится в стабильном положении, в постоянном контакте с тростью, звуки берутся точно. С такой же скоростью воздушного потока и давлением отрабатывается пример 8.

При исполнении паузы язык должен быть близко прижат к трости.

#### Пример 7. Долгие звуки



#### Пример 8. Долгие звуки



#### 2) Исполнение Staccato (пример 9)

В упражнении четыре звуковые модели, каждая из которых отрабатывается на *accelerando*. По окончании отделки каждой модели можно передох-

нуть в течение 30–45 секунд. Данное упражнение помогает повысить скорость исполнения staccato и заложить основу для игры данным штрихом более длинных групп нот.

#### Пример 9. Staccato



#### 3) Исполнительские модели для отработки акцента (пример 10)

Для отработки акцентов на третьей и четвертой доле в каждом такте упражнения играют сначала legato. После того, как игра станет точной, следует играть staccato. Акцент делается на слог «Та», после чего язык расслабляется на звуке «да». Как только исполнение станет ясным и легким, нужно постепенно увеличивать темп.

#### Пример 10. Акцент



Приведенные упражнения играют на каждом занятии перед работой над этюдами и пьесами. Обучающиеся должны продолжать отделку упражнений на формирование базовой техники и после урока, используя метроном [44, с. 59–61].

*Этап 4. Определение требований к содержанию занятий в микрогруппах.*

Содержание занятий является чрезвычайно важной частью в преподавательской работе. Правильное наполнение уроков обеспечивает положительную динамику учебного процесса, стимулирование интереса к обучению. Для студентов всех трех уровней были разработаны учебные планы по освоению программного материала.

Планирование содержания экспериментальных занятий осуществлялось в соответствии с уровнем обученности и имеющихся способностей каждого студента.

Для каждой микрогруппы составлялись требования и рекомендации по содержанию занятий, а также репертуарные списки. В них были включены произведения, уровень сложности которых соответствовал актуальным задачам. При разучивании пьес планировалось знакомство обучающегося с исторической эпохой, в которую они были написаны, доминирующими в то время стилями и направлениями, биографией и творчеством композитора. Целесообразно также проведение анализа формы, интонационного языка, фразировки, образного строя и других особенностей исполняемого произведения. Еще раз отметим: знакомство с исторической информацией и анализ средств выразительности помогают исполнителю глубже проникнуть в музыкальное содержание.

В работе над репертуаром нужно следить за правильностью дыхания, четкостью ритмического рисунка, точностью исполнения штрихов, динамики и т. д., что позволит студентам полноценно выразить мысли и чувства, заложенные в произведении.

### **1) Требования к обучению в микрогруппе начального (низкого) уровня**

**Инструктивные задачи.** Работа над упражнениями из инструктивного комплекса. Формирование правильной постановки губ, исполнительского дыхания, рук и корпуса. Мажорные и минорные гаммы, арпеджио в тональностях до одного знака в сдержанном темпе. Хроматическая гамма от  $e$  до  $e^3$

(гаммы исполняются штрихами de tashe и legato). **Объем репертуара:** 3–4 этюда (по нотам), 3–4 пьесы, 1–2 несложных ансамбля, 1 крупная форма.

### **Примерный репертуарный список [105]**

#### ***Упражнения и этюды:***

Розанов С. В. Школа игры на кларнете. Том 1, часть 1 [60]. (Россия)

Розанов С. В. Школа игры на кларнете. Том 2, часть 1 [60]. (Россия)

Гофман Р. 40 этюдов<sup>23</sup>. (Германия)

#### ***Пьесы:***

Бах И. С. Волынка (Германия)

Гендель Г. Ф. Тема с вариациями. (Германия)

Моцарт В. А. Маленькая пряха, Марш, Деревенские танцы (Австрия)

Шуберт Ф. Экосез (Австрия)

Шуман Р. Песенка жнецов (Германия)

Гедике А. Маленькая пьеса (Россия)

Глинка М. Северная звезда (Россия)

Мусоргский М. Песня Марфы (Россия)

Римский-Корсакова Н. Песня индийского гостя (Россия)

Чайковский П. Сладкая греза (Россия)

Барток Б. Словацкий танец (Венгрия)

Ф.-Ж. Госсек. Гавот (Франция)

Цзиньша, Ли Гоцюань. Девочка-пастушка (Китай) [104]

**Экзаменационная программа:** этюд, крупная форма, ансамбль

**Методические рекомендации.** При обучении студентов микрогруппы начального (низкого) уровня довузовской подготовки необходимо делать основной упор на отработку исполнительских приёмов и постановку дыхания, тренировку пальцевой техники. Общий темп продвижения по программе должен быть спокойным и определяться усвоением учебного материала. Все технические задачи коррелируются с музыкальным образом.

---

<sup>23</sup>Гофман Р. 40 этюдов [Ноты]: Для кларнета: Соч. 99. М., 1987.

Следует учитывать, что, приступая к обучению по экспериментальной программе, студенты уже обладают определенным пониманием учебных задач и демонстрируют интерес к кларнету. В связи с этим педагогический процесс начинается с отработки качества звука, развития музыкального слуха, укрепления дыхательного аппарата, аппликатуры и т. д. К освоению основных штрихов — *staccato* и *legato* — рекомендуется приступать с сопоставления качества звука. Например, при исполнении *staccato* звучание должно быть четким и сильным, ярким и плотным, но при этом очень динамичным.

Студенты на начальном этапе, осваивая материал, соответствующий школьным требованиям, тем не менее в силу возраста обладают более подвижным мышлением, способностями к пониманию и активностью восприятия, нежели школьники. Благодаря этому прогресс в учебе происходит быстрее. Следовательно, надо учитывать при подборе репертуара, что он должен чаще обновляться. Чем ярче содержание музыкального произведения, чем легче его понимание. Это активизирует воображение обучающегося, благодаря чему он сможет более выразительно воплотить музыкальные образы.

Особое внимание рекомендуется уделять теоретическим аспектам учебного материала, расширяя познавательные интересы студента. При анализе пьес важно не только обращать внимание на технические достижения студентов, но и стимулировать их музыкальное и интеллектуальное развитие.

## **2) Требования к обучению в микрогруппе среднего уровня**

**Инструктивные задачи.** Работа над инструктивным комплексом включает мажорные и минорные гаммы в тональностях до четырех знаков, арпеджио, все хроматические гаммы (гаммы исполняются различными штрихами).

**Объем репертуара:** 4–5 этюдов (по нотам), 4–5 пьес, 1 произведение крупной формы.

**Примерный репертуарный список [104]**

***Упражнения и этюды:***

Розанов С. В. Школа игры на кларнете. Том 1, часть 2 [60]. (Россия)

Розанов С. В. Школа игры на кларнете. Том 2, часть 2 [60]. (Россия)

***Пьесы:***

Сяо Линю. Пастуший танец (Китай)

Чжэн Лу. Красное солнце освещает гонимую деревню (Китай)

Чжан У. Танец встречи Нового года (Китай)

Даргомыжский А. Танцы русалок (Россия)

Чайковский П. В деревне, Русский танец (Россия)

Чайковский П. Русский танец (Россия)

***Произведения крупной формы:***

Бетховен Л. Сонатина (Австрия)

Вебер К. Концерт № 2 Es-dur op.74 (Германия)

Стамиц К. Концерт № 3 B-dur (Германия)

Кроммер Ф. Концерт Es-dur (Франция)

Чжан У. Субэйтские вариации (Китай)

**Экзаменационная программа:** этюд, пьеса, ансамбль .

**Методические рекомендации.** У студентов, относящихся к среднему уровню подготовки, нужно продолжать укреплять самостоятельность и подвижность пальцев, отрабатывать навыки исполнения в быстром и спокойном темпах, энергичном характере. Развитию беглости, четкости, ровности исполнения способствует регулярная работа над упражнениями, этюдами и гаммами. При освоении этого материала рекомендуется использовать различные варианты штрихов, динамических оттенков, ритмических формул и т. д. Совершенствование технических навыков должно всегда соотноситься с выразительным исполнением. Важно формировать умения изменять и контролировать качество звучания.

Целесообразно знакомить студентов с произведениями различных стилей и жанров, расширяя их кругозор. Важно, чтобы они имели представление о культуре и традициях эпохи, в которой жил и творил автор произведения. При анализе исполняемых пьес следует отмечать их стилевые и жанровые

особенности, выразительные средства, воплощающих музыкальное содержание. Это должно помочь исполнителю интерпретировать произведение в соответствии с замыслом композитора.

### **3) Требования к обучению в микрогруппе повышенного уровня**

**Инструктивные задачи.** Работа над инструктивным комплексом включает мажорные и минорные гаммы в тональностях до четырех знаков, арпеджио, все хроматические гаммы (гаммы исполняются различными штрихами).

**Объем репертуара:** 4–5 этюдов (по нотам); 4–5 пьес; 1 произведение крупной формы.

#### **Примерный репертуарный список [104]**

##### ***Упражнения и этюды:***

Роз Сириль. Собрание этюдов для кларнета (Франция). Редактор и составитель Хэ И [58]. (Китай)

##### ***Пьесы:***

Крепш Ф. Большая фантазия (Германия)

Мессаже А. Конкурсное соло (Франция)

Рабо А. Конкурсное соло (Франция)

Раухвергер М. Каприс (Россия)

Шостакович Д. Адажио, Вальс, Скерцо (Россия)

##### ***Произведения крупной формы:***

Вебер К. М. Вариации для кларнета и фортепиано (Германия)

Вебер К. М. Концерт № 1 f-moll op. 73 (Германия)

Вебер К. М. Большой концертный дуэт для кларнета и фортепиано op. 47

Моцарт В. А. Концерт для кларнета с оркестром A-dur (Австрия)

Ху Бицзин. Концерт памирских звуков (Китай)

##### ***Ансамбли:***

Бах И. С. Маленькая прелюдия. Для кларнета и фагота. (Германия) Инстр. и обр. С. Ганичева (Россия)

Бетховен Л. Аллегро и Менуэт для 2-х кларнетов (Германия)

Дакен Л. Кукушка (для 2-х кларнетов). (Франция) Инстр. и обр. С. Ганичева (Россия)

Дакен Л. Рондо. Для флейты и кларнета. (Франция) Инстр. и обр. С. Ганичева (Россия)

Россини Дж. Шесть дуэтов на мелодии из опер для 2-х кларнетов и фортепиано (Италия)

Безоцци А. Дуэт для кларнетов (Италия)

**Экзаменационная программа:** этюд, пьеса, ансамбль

**Методические рекомендации.** При обучении студентов группы повышенного уровня подготовки следует делать акцент на интерпретации произведений. В процессе обучения основное внимание уделяется исполнительским указаниям: динамике, темпу, агогике. В работе над интонационной выразительностью важно прослеживать связь между художественной и технической сторонами изучаемого произведения. В репертуар включаются в том числе произведения, которые готовятся студентом самостоятельно.

Таким образом, методика формирования базовых исполнительских навыков кларнетистов, опирающаяся на принципы трехуровневой дифференциации и открытого обучения, стала основой инновационного курса кларнета. Базовыми компонентами курса являются:

- концептуальные основы;
- организация обучения по группам, согласно дифференцированному подходу и и принципу открытости;
- дифференцированные по группам цели и формы учебных заданий;
- комплексное освоение инструментального исполнительства (сольное, ансамблевое в сочетании с концертной практикой);

- индивидуальные репертуарные списки, методические рекомендации, соответствующие той или иной группе;
- инструктивно-методический комплекс упражнений, предназначенный для формирования базовой техники;
- система оценивания результатов обучения.

В конце семестра были проведены контрольные мероприятия, которые будут рассмотрены в следующем параграфе.

### 3.4. Контрольный этап педагогического эксперимента

#### 3.4.1. Результаты итогового экзамена по курсу кларнета

В июне 2018 года, после одного семестра обучения по инновационной программе экспериментальные группы из 12 студентов Шанжаосского педагогического университета и 12 студентов Высшего Музыкального колледжа Педагогического университета Цзянси сдали экзамен по классу кларнета. Он явился частью контрольного среза педагогического эксперимента, в котором участвовало вместе с контрольной группой 48 студентов.

Экзамен состоял из 2-х частей: написания задания по теории музыки и музыкальной эстетике и исполнение экзаменационной программы. Вторая часть экзамена проходила в форме открытого концерта. В экзаменационную программу входили 2 сольных произведения (этюд и крупная форма) и 1 ансамбль. Оценивались исполнительские умения и навыки, проявленные в трех аспектах: сольное выступление, ансамблевое исполнительство, артистичность. Оценка выставлялась с учетом следующих критериев:

Таблица 10

Критерии оценки

| Оценка                                           | критерии                                                                                                                          |
|--------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Отлично<br>90–100 баллов<br>(высокий уровень ре- | Хорошее накопление репертуара. Количество и трудность произведений соответствует требованиям данного этапа обучения или выше его. |

|                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|-------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>зультатов обучения)</p>                                                          | <p>Убедительное воплощение художественного образа:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- понимание стиля, осмысленность исполнения, ощущение формы произведения,</li> <li>- владение красивым звукоизвлечением, образным интонированием, выразительным legato, ровным звучанием во всех октавах,</li> <li>- артистичность, эстрадная выдержка, сценическая культура. Творческое отношение к исполнению.</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                               |
| <p>Хорошо<br/>80–89 баллов<br/>(средний уровень результатов обучения)</p>           | <p>Репертуарное накопление соответствует данному этапу обучения.</p> <p>Нет ярко выраженных «потерь» при выступлении.</p> <p>Грамотное воспроизведение текста наизусть. Музыкальность исполнения, артистизм.</p> <p>Допустимы более умеренные, нежели нужно, темпы.</p> <p>Допущены некоторые стилевые неточности, отражающиеся в не всегда точных штрихах, динамике, темповых погрешностях.</p> <p>Помимо этого, в исполнении могут быть такие недостатки, как:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- небольшие ошибки в тексте,</li> <li>- незначительные технические погрешности,</li> <li>- недостаточность сценической выдержки.</li> </ul> |
| <p>Удовлетворительно<br/>60–79 баллов<br/>(низкий уровень результатов обучения)</p> | <p>Исполнение текста наизусть.</p> <p>Недостаточное репертуарное продвижение.</p> <p>Значительные художественные и технические погрешности в исполнении:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- неровное звуковедение, замедленные темпы,</li> <li>- зажатость в игровом аппарате,</li> <li>- неточное интонирование,</li> <li>- недопонимание формы, характера исполняемого произведения,</li> <li>- недостаточная выразительность исполнения и артистизма,</li> <li>- грубоватая динамика.</li> </ul> <p>Частые ошибки и остановки.</p>                                                                                                         |

|                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|-------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                               | Неустойчивый темп.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| Неудовлетворительно<br>менее 60 баллов<br>(результат обучения<br>отсутствует) | <p>Комплекс недостатков, являющийся следствием отсутствия домашних занятий. В том числе:</p> <p>Слабое знание программы наизусть, грубые технические ошибки и плохое владение инструментом.</p> <p>Зжатость в исполнительском аппарате, отсутствие пластики, некачественное интонирование, слабое владение игровыми навыками</p> <p>Непонимание смысла произведения.</p> <p>Отсутствие образной выразительности в исполняемом произведении</p> |

В Шанжаосском педагогическом университете 7 студентов контрольной группы получили низкие оценки (никто не поднялся выше 74 баллов), у трех студентов были отрицательные результаты (не выше 56 баллов). Приведем результаты экзамена контрольной группы университета в Шанжао в Таблице 11.

Таблица 11

Итоговые оценки студентов контрольной группы  
Шанжаосского педагогического университета

| Имя студента                                                                                | A <sub>1</sub> | B <sub>1</sub> | C <sub>1</sub> | D <sub>1</sub> | E <sub>1</sub> | F <sub>1</sub> | G <sub>1</sub> | H <sub>1</sub> | I <sub>1</sub> | J <sub>1</sub> | K  | L  |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----|----|
| Теория музыки и музыкальная эстетика<br>(письменный тест, максимальная оценка – 20 баллов). | 10             | 8              | 10             | 12             | 6              | 8              | 10             | 8              | 8              | 8              | 8  | 7  |
| Сольное исполнительство<br>(максимальная оценка – 40 баллов).                               | 36             | 32             | 28             | 36             | 32             | 28             | 34             | 32             | 28             | 36             | 28 | 25 |
| Ансамблевое исполнительство<br>(максимальная оценка – 20 баллов).                           | 16             | 12             | 14             | 16             | 10             | 14             | 14             | 12             | 12             | 14             | 12 | 10 |

|                                                           |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|-----------------------------------------------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Концертная практика<br>(максимальная оценка – 20 баллов). | 12 | 10 | 8  | 12 | 8  | 10 | 12 | 10 | 8  | 10 | 12 | 8  |
| Общий балл<br>(максимальная оценка – 100 баллов).         | 74 | 62 | 60 | 76 | 56 | 60 | 70 | 62 | 56 | 60 | 60 | 50 |

Студенты экспериментальной группы Шанжаосского педагогического университета продемонстрировали на экзамене иные результаты. Приведем данные результаты в Таблице 12.

Таблица 12

Итоговые оценки студентов экспериментальной группы  
Шанжаосского педагогического университета

| Имя студента                                                                             | М  | N  | O  | P  | Q  | R  | S  | T  | U  | V  | W  | X  |
|------------------------------------------------------------------------------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Теория музыки и музыкальная эстетика (письменный тест, максимальная оценка – 20 баллов). | 16 | 16 | 18 | 14 | 18 | 18 | 16 | 14 | 18 | 19 | 18 | 17 |
| Сольное исполнительство<br>(максимальная оценка – 40 баллов).                            | 32 | 32 | 36 | 34 | 30 | 36 | 34 | 32 | 30 | 32 | 33 | 33 |
| Ансамблевое исполнительство<br>(максимальная оценка – 20 баллов).                        | 14 | 16 | 18 | 16 | 14 | 18 | 18 | 16 | 14 | 16 | 18 | 18 |
| Концертная практика<br>(максимальная оценка – 20 баллов).                                | 16 | 16 | 18 | 14 | 14 | 16 | 14 | 18 | 16 | 18 | 19 | 18 |

|                                                      |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|------------------------------------------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Общий балл<br>(максимальная оценка –<br>100 баллов). | 78 | 80 | 90 | 78 | 76 | 88 | 82 | 80 | 78 | 85 | 88 | 85 |
|------------------------------------------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|

Итоговые оценки экспериментальной группы показывают, что у студентов, обучавшихся по инновационной методике в течение одного семестра, уровень развития комплекса способностей, умений и навыков значительно выше, чем в контрольной группе. Освоение учебного репертуара, формирование базовой исполнительской техники имеют выраженную позитивную динамику. Самый высокий балл – 90, нет неудовлетворительных оценок.

Во многом аналогичную картину показали результаты контрольного среза в Высшем Музыкальном колледже Педагогического университета Цзянси, хотя общий уровень успеваемости и качества освоения учебного материала здесь оказался несколько выше. Приведем результаты в таблицах 13 и 14.

Таблица 13

Итоговые оценки студентов контрольной группы  
Педагогического университета Цзянси

| Имя студента                                                                                | A <sub>2</sub> | B <sub>2</sub> | C <sub>2</sub> | D <sub>2</sub> | E <sub>2</sub> | F <sub>2</sub> | G <sub>2</sub> | H <sub>2</sub> | I <sub>2</sub> | J <sub>2</sub> | K <sub>2</sub> | L <sub>2</sub> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|
| Теория музыки и музыкальная эстетика<br>(письменный тест, максимальная оценка – 20 баллов). | 10             | 8              | 10             | 8              | 10             | 8              | 8              | 12             | 10             | 8              | 10             | 9              |
| Сольное исполнительство<br>(максимальная оценка – 40 баллов).                               | 30             | 36             | 34             | 32             | 32             | 28             | 28             | 32             | 30             | 32             | 34             | 30             |

|                                                                   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|-------------------------------------------------------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Ансамблевое исполнительство<br>(максимальная оценка – 20 баллов). | 14 | 14 | 16 | 14 | 12 | 12 | 14 | 14 | 12 | 12 | 14 | 10 |
| Концертная практика<br>(максимальная оценка – 20 баллов).         | 8  | 10 | 12 | 10 | 8  | 12 | 10 | 12 | 8  | 10 | 12 | 8  |
| Общий балл<br>(максимальная оценка – 100 баллов).                 | 62 | 60 | 72 | 64 | 62 | 60 | 60 | 72 | 60 | 62 | 70 | 57 |

Как и в Шанжаосском университете, в Музыкальном колледже Педагогического университета Цзянси по традиционной программе не велись систематические занятия по теории музыки и музыкальной эстетике, а также по ансамблевому исполнительству. По результатам итогового экзамена низкие оценки (60 баллов) оказались у 4-х студентов, 1 студент получил неудовлетворительную оценку.

Таблица 14

Итоговые оценки студентов экспериментальной группы  
Педагогического университета Цзянси

| Имя студента                                                                     | M <sub>2</sub> | N <sub>2</sub> | O <sub>2</sub> | P <sub>2</sub> | Q <sub>2</sub> | R  | S  | T  | U  | V <sub>2</sub> | W  | X <sub>2</sub> |
|----------------------------------------------------------------------------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----|----|----|----|----------------|----|----------------|
| Теория и музыкальная эстетика (письменный тест, максимальная оценка – 20 баллов) | 14             | 20             | 16             | 14             | 16             | 16 | 16 | 18 | 18 | 18             | 20 | 19             |
| Сольное исполнительство (максимальная оценка – 40 баллов).                       | 36             | 34             | 30             | 32             | 30             | 32 | 34 | 36 | 30 | 34             | 36 | 35             |
| Ансамблевое исполнительство (максимальная оценка – 20 баллов).                   | 18             | 18             | 14             | 16             | 14             | 16 | 18 | 18 | 16 | 16             | 18 | 18             |

|                                                              |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |    |
|--------------------------------------------------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|
| Концертная практика<br>(максимальная оценка<br>– 20 баллов). | 16 | 16 | 16 | 14 | 14 | 16 | 16 | 18 | 16 | 16 | 18 | 18 |
| Общий балл<br>(максимальная оценка<br>– 100 баллов).         | 84 | 88 | 76 | 76 | 74 | 80 | 84 | 90 | 80 | 84 | 92 | 91 |

Итоговые оценки экспериментальной группы Высшего Музыкального колледжа Педагогического университета Цзянси показывают, что у студентов, обучавшихся по инновационной методике в течение одного семестра, уровень развития учебных умений и навыков оказался значительно выше, чем в контрольной группе и даже выше, чем в экспериментальной группе университета Шанжао – три отличных оценки. Вместе с тем диапазон оценок более широкий и составляет от 74 до 92 баллов.

### ***3.4.2. Сравнительный анализ результатов обучения студентов по традиционной и инновационной методикам***

Сравнительный анализ результатов обучения студентов по традиционной и инновационной методикам был проведен по следующим параметрам:

- овладение базовой кларнетовой техникой,
- формирование исполнительских ансамблевых навыков,
- знание теоретических основ исполнительства,
- обретение эстрадной выдержки.

Рассмотрим перечисленные параметры сравнительного анализа.

#### ***1) Овладение базовой кларнетовой техникой***

При традиционном преподавании кларнета делается акцент на сольное исполнение. Вместе с тем, отрабатывая сольную программу, преподаватели не обращают должного внимания на формирование и развитие базовой техники студентов и не выделяют время на отработку необходимых упражнений. Закономерно, что во время домашних занятий студенты также не считают нужным выделять время на тренировку технических навыков. В результате

большинство студентов обладает настолько слабой технической базой, что это приводит к крайне неудовлетворительному исполнению.

Обучение игре на кларнете (как и на любом другом инструменте) невозможно без преподавательского показа образцов игры, пояснений и комментариев, а также личных усилий студента. Как свидетельствует многолетняя практика, словесно-иллюстративный метод на занятиях музыкальному инструменту является эффективным, когда его компоненты сочетаются гармонично. По результатам исследования было установлено, что некоторым преподавателям не удается гармонично сочетать объяснение и музыкальное иллюстрирование: у одних преобладает объяснение (теория игры), другие показывают эталон исполнения на инструменте без каких-либо дополнительных пояснений. В результате у обучающихся не формируются комплексные представления об искусстве игры на кларнете.

Студенты обладают крайне скудными знаниями по теории музыки, которые существуют автономно от практики музыкального исполнительства. Это препятствует достижению целостного понимания музыкального языка и образного содержания произведения [41, с. 15–22]. В результате сам процесс овладения техникой утрачивает свою нацеленность на достижение художественной выразительности исполнения.

При осуществлении инновационного обучения в аудиторные занятия вводится специальная отработка базовой техники. Она осуществляется как под руководством преподавателя, так и во время внеаудиторных занятий. При игре упражнений обучающиеся систематически (но в меру) используют метроном в соответствии с методическими указаниями, что способствует укреплению технических и метроритмических навыков. Упражнения на длинные звуки, *staccato* и игра гамм помогают значительно улучшить чувство ритма, музыкальный слух и дыхание. Занятия по теории музыки и музыкальной эстетике содействуют углубленному пониманию музыкального содержания и стиля произведения, что помогает создавать убедительную исполнительскую интерпретацию. Такой подход к изучению репертуара формирует

профессиональный комплекс студента-кларнетиста, который в будущем должен стать музыкантом-исполнителем или преподавателем.

## *2) Формирование исполнительских навыков средствами ансамбля*

Принятый в традиционном обучении формат индивидуальных занятий обуславливает своего рода закрытость образовательной среды. Уроки в основном проходят в отдельных кабинетах. Замкнутое общение преподавателя и обучающегося подчас создает напряженную атмосферу в классе. Музыкальное искусство по своей природе коммуникативно, исполнение музыки предполагает восприятие. В процессе обучения студентам часто не хватает общения с другими обучающимися, что в определенной степени снижает их учебную активность. Лишаясь опыта групповой работы, они теряют навыки к сотрудничеству, сосредотачиваясь на своей личности. В результате им становится трудно входить в коллектив и коллективные формы работы.

В инновационном обучении соискатель ввел мелкогрупповые занятия по 2, 3 и 4 человека, что способствовало более эффективному использованию учебных часов, позволило студентам учиться друг у друга, а также расширять круг профессионального общения. Кроме того, на таких занятиях у студентов накапливался опыт обретения эстрадной выдержки. Это значительно повышает эффективность занятий.

Мелкогрупповые занятия позволили органично включить в обучение ансамблевое музицирование. Практика показывает, что исполнительские навыки, полученные в сольной части занятия, развиваются активнее и закрепляются прочнее в ансамблевой игре. У партнеров вырабатывается единое творческое решение, умение слушать друг друга, совместными усилиями создавать интерпретацию произведений.

## *3) Теоретические основы исполнительства*

На занятиях, проходивших по традиционной учебной программе, преподаватели не обращают должного внимания на разъяснение теоретических вопросов, не проводится исполнительский анализ произведения. Для раскрытия музыкального содержания не привлекаются сведения об исторической

эпохе, в которой оно было создано, об особенностях музыкального жанра и стиля, которые в той или иной форме проявляются в произведении. Студентам не дается задание на знание биографии композитора, ознакомления с его творчеством и эстетическими принципами, на прослушивание произведения в интерпретации известных мастеров. В результате студенты не могут проникнуться эмоционально-образным миром сочинения, что отражается на исполнении. Как правило, преподаватель делает основной упор на выучивании текста и технических аспектах игры, в результате чего студенты зачастую только воспроизводят нотный текст.

В инновационной программе соискателем было предусмотрено специальное время для теории музыки и музыкальной эстетики, что показало положительные результаты в плане формирования необходимых профессиональных компетенций, таких, как музыкально-теоретическая и музыкально-исполнительская<sup>24</sup>. При выполнении теста по теории музыки и музыкальной эстетике студенты экспериментальной группы показали значительно более высокие результаты, чем в контрольной группе. Если преподаватель направляет внимание учащихся к приобретению историко-теоретических и эстетических знаний, ценных для раскрытия содержания и формы произведения, то процесс музыкально-исполнительского развития кларнетиста протекает более динамично. Исполнительский анализ репертуара дает возможность студентам углубиться в детали текста, осмыслить его технические особенности и выразительные средства.

#### *4) Концертно-сценическая практика*

При традиционном обучении студенты низкого и среднего уровней подготовки явно не могут выступать на сцене, а студенты повышенного уровня имеют такую возможность достаточно редко. В связи с этим к момен-

---

<sup>24</sup> Музыкально-теоретическая компетенция — опыт анализа и аннотирования музыкальных произведений, анализа музыкальных форм, музыкально-исторического процесса. Музыкально-исполнительская компетенция — опыт анализа музыкального материала в контексте его эмоционально-образного исполнительского воплощения, опыт коллективного и творческого музицирования (игра в ансамбле, чтения с листа, подбор по слуху, транспонирование).

ту итоговой аттестации только у некоторых обучающихся имеется практический опыт сценического исполнительства. Большая часть студентов таким опытом не обладает, в результате чего им не хватает уверенности в себе и сценической выдержки во время сдачи экзамена. Это снижает выразительность и артистичность исполнения.

Студенты, проходившие обучение по инновационной программе, принимали участие в различных выступлениях, конкурсах и концертах, как в самом институте, так и на других площадках. Наиболее успешные из них награждены дипломами. Благодаря этому студенты смогли получить сценический опыт, их способность адаптироваться в меняющейся обстановке улучшилась, что в целом повысило их уверенность в себе и усилило интерес к обучению и исполнительству.

Проведенный анализ позволяет сделать следующие выводы:

1. Включение в учебный материал инструктивного комплекса содействовало формированию и закреплению технических навыков, развитию беглости, которое проявилось в исполнении гамм и арпеджио, улучшило качество длинных звуков, игру *staccato*. Появилась ритмическая точность, закрепились навыки дыхания и слухового контроля качества звукоизвлечения. Совершенствование базовых технических навыков значительно облегчило студентам процесс изучения, отработки и исполнения произведений.

2. Организация мелкогрупповых занятий содействовала формированию творческой атмосферы и профессиональному общению обучающихся. Студенты могли слушать игру друг друга, обмениваться опытом, учились оценивать недостатки и достоинства своего исполнения. Осваивая новые знания и испытывая новые эмоции в процессе общения, они получали дополнительный стимул для дальнейшего самосовершенствования.

3. Учебно-тематические разделы по ансамблевому музицированию, теории музыки и музыкальной эстетике, концертно-сценической практике, включенные в курс кларнета, углубили музыкальные знания обучающихся и активизировали их интерес к учебному процессу. Расширение музыкального

кругозора повлияло на качество интерпретации музыкальных произведений. Позитивная динамика в освоении профессионального комплекса побудила студентов самостоятельно проводить исполнительский анализ. Таким образом, сформировалась благоприятная ситуация для развития их познавательной деятельности и ценностного отношения к обучению.

4. Овладение навыками ансамблевой игры известно как эффективное средство воспитания музыканта. В течение семестра студенты экспериментальной группы участвовали в исполнении камерной музыки, что позволило более многогранно раскрыть их музыкально-исполнительские способности. Вместе с тем, практика контрольной группы позволила уточнить, что недооценка обучающих возможностей ансамблевого музицирования снижает темпы репертуарного продвижения, негативно сказывается на развитии музыкальных способностей, исполнительских умений и навыков, таких, как слуховой контроль, чувство музыкального ритма, музыкальное мышление, воля, умение мобилизоваться в исполнении и т. д.

5. Формированию концертно-сценического опыта студентов в процессе обучения в экспериментальной группе уделялось специальное внимание. В курс кларнета были включены уроки в форме концертов для участников группы. Проводились также тематические классные концерты. Концерты записывались на видео, что обеспечивало наглядность результатов. После таких мероприятий проходило обсуждение выступлений, выявлялись достижения и недостатки, что стало основой для последующего совершенствования [97, с. 212–213].

Несмотря на то, что концертная практика преимущественно проходила в учебной форме, сценический опыт студентов существенно возрос, что выразилось в более быстрой адаптации к обстановке. Несколько студентов, успешно проявившие себя в концертной деятельности, приняли участие в конкурсах, где заняли призовые места. В процессе подготовки к выступлениям в мероприятиях университета и на конкурсах они много занимались дополнительно, что обеспечило дальнейший профессиональный рост.

Таким образом, концертно-сценическая практика положительно повлияла на результативность обучения, сделала его более привлекательным, способствовала развитию позитивных качеств личности и помогла ощутить социальную значимость труда музыканта-исполнителя.

В заключении главы III подчеркнем, что результаты обучения в вузе зависят сегодня прежде всего от двух причин: 1) от методических знаний преподавателей, понимания ими специфики педагогического процесса, 2) от уровня довузовской подготовки абитуриентов.

Выясняется, что заинтересованность студентов в музыкальном образовании зависит не только от содержания обучения, но и от подбора учебного репертуара. В рамках настоящего исследования было выявлено, что преподавателям не всегда удается подобрать подходящую программу для студентов и пробудить в них интерес к ее освоению.

Обращаясь ко второй причине, отметим, что условно студентов, поступающих ныне в педагогические университеты Китая на специальность «кларнет», можно разделить на следующие категории:

**А.** Студенты с высоким уровнем подготовки, которые обучались музыке с детства и обладают более чем 6-летним опытом игры на кларнете. Они достаточно хорошо разбираются в исполнительской технике, имеют прочные базовые знания и с большим энтузиазмом относятся к обучению.

**В.** Студенты, обладающие некоторой кларнетовой базой. Это самая многочисленная категория. Они владеют основными навыками игры, но при этом не обладают прочной базовой техникой.

**С.** Студенты со слабой подготовкой, обучавшиеся игре на инструменте только для поступления в университет. Они учились игре на кларнете 1 или 2 года, поэтому обладают крайне скудной профессиональной основой. В связи с этим их образование в вузе начинается практически с нуля.

Все отмеченное требует от преподавателей анализа конкретных недостатков в подготовке студентов, комплексного изучения их индивидуальных

профессиональных различий и психологических особенностей. Только такой подход позволит в дальнейшем целенаправленно развивать исполнительски и музыкантски студентов со столь разным уровнем и качеством довузовской подготовки. Содержание учебного курса должно быть детализированным, охватывающим широкий объем знаний, что позволит каждому ученику получить информацию и навыки, соответствующие его собственному уровню. Именно эти особенности учитывались в апробированной инновационной методической системе.

Наиболее очевидной задачей обучения студентов является приобретение базовых технических навыков, поскольку, как показало анкетирование, многие из них во время ежедневных занятий пренебрегают упражнениями. Значительная часть обучающихся гонится за повышением уровня сложности учебной программы, исполняя произведения, не соответствующие их возможностям, что приводит к негативным последствиям. Между тем, преподаватели не препятствуют этим тенденциям.

В учебных планах не учитываются такие аспекты, как мотивация, обучаемость, личностные особенности, а также уровень способностей и технической оснащенности студентов. В имеющиеся учебные планы занесены лишь некоторые сведения об изучении базовой техники и этюдов. В частности в педагогическом университете Шанжао нет специально разработанной программы по предмету «Кларнет». Все это лишает учебный процесс целенаправленности, системности и эффективности, затрудняет отслеживание его результатов, часто приводит к нерациональному планированию содержания аудиторных и внеклассных занятий, что негативно сказывается на качестве обучения.

В результате неразработанности методических материалов для педагогических вузов, как правило, используются учебники, предназначенные для учреждений высшего музыкального профессионального образования, из их репертуара подбираются соответствующие этюды и пьесы (в том числе для проведения экзаменов). По модели специализированных музыкальных вузов

строится в основном и обучение музыкальным специальностям в педагогическом университете.

Ведущей формой являются индивидуальные занятия. Процесс преподавания однообразен, и его содержание, как правило, базируется на отработке традиционных этюдов и пьес в следующем порядке: ученик исполняет пройденный репертуар — преподаватель объясняет и показывает приемы игры — ученик повторяет — преподаватель исправляет ошибки, оценивает исполнение, задает домашнее задание. Такой способ обучения подходит для студентов, обладающих высоким уровнем кларнетовой техники. В педагогических университетах контингент иной. И предложенная нами авторская методика учитывает именно такие реалии.

Результаты проведенного исследования показали объективную необходимость формирования и внедрения в учебный процесс системы специальных теоретико-методологических оценочных мер, которые бы помогли организовать учебный процесс как непрерывный акт познания и совершенствования кларнетового искусства.

Положительные результаты эксперимента по внедрению инновационной методики побуждают к продолжению исследования новаторских методов обучения, внутренних и внешних ресурсов для повышения эффективности и качества профессиональной подготовки музыкантов.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Развитие кларнетового исполнительства в Китае насчитывает немногим более столетия. Теория и практика обучения игре на кларнете в системе китайского музыкального образования осуществляется и развивается лишь в последние полвека. Примерно такой же период насчитывает методическая мысль о различных аспектах кларнетной педагогики. Однако успехи, которые достигнуты кларнетовым исполнительством и практической педагогикой вызывает уважение. Китайская культура выдвинула ряд кларнетистов мирового класса, в стране создан замечательный, национально выразительный репертуар для кларнета. Столь большие достижения во многом оказались возможными благодаря традиционной культуре страны: Китай издавна славился богатым духовым инструментарием и искусством игры на нем.

Дальнейшее совершенствование китайского кларнетового исполнительства напрямую связано с успехами кларнетовой педагогики. На основе проведенного исследования мы пришли к выводу, что ведущая роль в этом процессе принадлежит не консерваториям, которых в Китае сегодня 11, а факультетам музыки педагогических университетов, так как они многочисленнее и функционируют практически по всей стране. Именно от их эффективной работы зависит развитие кларнетовой культуры в стране в целом, а не только подготовка избранных высокоталантливых артистов (эту задачу с успехом решают консерватории).

Проведенное исследование показало, что в сфере китайского высшего образования в педагогических университетах по классу кларнета необходимо провести усовершенствование методики преподавания. Планирование учебной программы должно осуществляться на научной основе и конкретных данных о состоянии образования в данной области.

Особенности развития современного музыкального образования в Китае поставили перед кларнетовой методикой задачи выявить новые пути по формированию самостоятельности и творческой активности студентов и тем

самым повысить эффективность учебно-воспитательного процесса. В ходе настоящего исследования была разработана комплексная методика формирования исполнительских навыков кларнетистов на первом курсе обучения в педагогическом вузе. Данная методика была создана в русле взаимодействия и взаимообогащения общей педагогики и педагогики музыкального исполнительства и включала совокупность способов, приемов и средств обучения в кларнетовом классе.

Выдвинутая гипотеза исследования полностью подтвердилась в ходе проведения педагогического эксперимента. Эффективность обучения игре на кларнете была достигнута в результате применения данной методики, согласно которой реализовались следующие принципы организации и содержания учебного процесса:

- практика обучения игре на кларнете строилась не только на проверенных традициях кларнетового образования в Китае, но и на основе творческого применения современных зарубежных инновационных методов и технологий;
- в процессе обучения использовались принципы уровневой дифференциации и открытости учебных форм;
- на занятиях систематически применялся инструктивный материал, разработанный с учетом задач и проблем формирования исполнительского аппарата и базовой техники кларнетистов;
- обучение кларнетистов ориентировалось на формирование профессионального комплекса, включающего музыкально-теоретическую и исполнительскую подготовку в области сольного и ансамблевого исполнительства в сочетании с активной концертно-сценической практикой.

Проведенное исследование показало, что модель обучения кларнетистов, сложившаяся в педагогических университетах, не соответствует их специфике. Целью обучения по специальности «музыкальное образование» в педагогическом университете является прежде всего подготовка грамотных педагогов, владеющих инструментом на достойном уровне [100, с. 57–61], а

также оркестрантов и ансамблистов, свободно адаптирующихся к потребностям культурной жизни региона. Процесс обучения по данной специальности должен быть направлен не только и не столько на решение исполнительских проблем. Студенты должны и профессионально овладеть игрой на инструменте, и развить педагогические способности в процессе участия в различных мероприятиях общеобразовательного и музыкального характера, расширять свой слушательский кругозор, овладеть масштабным спектром знаний в области музыкальной педагогики и т. п. [69, с. 66–67].

Из всего отмеченного можно сделать вывод: для успешного решения проблем профессиональной подготовки студентов важно, чтобы практическая и методическая деятельность китайских преподавателей по классу кларнета развивалась в русле актуальных тенденций современной музыкальной педагогики.

Современные преподаватели-кларнетисты имеют большой практический опыт работы, однако их теоретическая подготовка в области методики современного музыкального образования не всегда соответствует уровню современных требований. В силу большой учебной нагрузки они не всегда успевают следить за актуальными и прогрессивными тенденциями музыкального образования и заниматься поиском наиболее эффективных форм и методов обучения.

Преподаватели должны регулярно повышать квалификацию, совершенствуя педагогические навыки, изучать новейшие методологии и достижения не только в области музыкального, но и общего образования. Преподавателям необходимо проводить научные изыскания в сфере эффективных методов и технологий, ориентированных на решение широкого круга проблем педагогической практики. По данному направлению также целесообразно организовывать исследовательскую деятельность студентов, которая может внести вклад в их профессиональную подготовку.

Очерченная проблема во многом обусловлена социальными тенденциями, характерными для Китая в последние десятилетия. Вместе с подъемом

народного хозяйства и повышением уровня жизни населения активизируется развитие образовательной сферы. В связи с этим постоянно растет популярность музыкального образования, расширяется поток абитуриентов, поступающих на музыкальные специальности. Это в свою очередь создает потребность в преподавателях музыки [77, с. 11–12]. В настоящее время существует дефицит учителей музыки в общем образовании, преподавателей музыкальных школ и домов молодежи, в том числе и по классу кларнета.

Анализ результатов обучения студентов в контрольной группе выявил ряд проблем, имеющих в системе преподавания кларнета как в Шанжаоском педагогическом университете, так и в Педагогическом университете Цзянси. Согласно информационным данным, подобные проблемы характерны для многих музыкальных факультетов педагогических вузов Китая.

Практическая работа в рамках предложенной нами новой модели обучения не только способствовала ускоренному развитию способных студентов, но и мотивировала учащихся со слабой подготовкой и трудностями в учебе, «предоставляя им возможность испытывать радость от достигнутого успеха и добиваться поставленных учебных целей» [41, с. 156–164].

Благодаря пониманию целей обучения и акценту на его дифференцированном подходе становится возможным полноценно заниматься с различным по одаренности и подготовке контингентом студентов, а также внедрять инновационные приемы. Это содействует формированию у кларнетистов добротной исполнительской базы.

Подготовка профессиональных кадров по специальности «музыкальное образование» в высших учебных заведениях должна быть тесно связана с потребностями развития общества. Сегодня необходимо готовить специалистов нового типа, способных эффективно адаптироваться к динамичным изменениям социокультурной ситуации в стране и мире, а также к актуальным потребностям общества в сфере музыкального образования.

В связи с растущим спросом на изучение кларнета в системе начального музыкального образования актуализируется подготовка профессиональ-

ных педагогических кадров, которая должна отвечать современному уровню музыкальной педагогики не только в Китае, но в мире. Комплексное воспитание специалистов, обладающих знаниями, умениями и качествами, необходимыми для педагогической деятельности, возможно при условии оптимизации образовательного процесса, разумном сочетании теории музыки и художественной практики.

Развитие и совершенствование методики обучения игры на кларнете в высших учебных заведениях является долгосрочным процессом. Для этого необходимо проведение регулярных исследований, направленных на разработку научной системы преподавания. Профессия преподавателя подразумевает постоянное обучение и накопление педагогического опыта. Только такая установка способствует подготовке специалистов, способных в дальнейшем внести личный вклад в профессиональное музыкальное образование.

Музыкальные факультеты в педагогических вузах Китая пользуются высокой востребованностью. Они располагают опытными кадрами и определенными учебно-материальными ресурсами. Реформирование их программно-методического обеспечения и внедрение инновационных методов и технологий может внести ценный вклад в развитие современной музыкальной культуры и образования в Китае.

Для создания программно-методического обеспечения образовательного процесса, которое бы соответствовало специфике контингента обучающихся и помогало решать конкретные учебные проблемы, необходимо, чтобы оно обладало *вариативностью и мобильностью*. Данные качества позволяют преподавателям гибко реагировать на динамичные изменения, происходящие и среди обучающихся, и в системе образования, научно-методической ситуации и современной жизни в целом. В изучении корреляции между названными компонентами, вариативностью и мобильностью видится одно из ***направлений дальнейшей разработки темы диссертации***.

Как было продемонстрировано в настоящем исследовании, передовой образовательной практикой и методикой педагогическому сообществу пред-

лагаются *новые методы, технологии и системы*. Все они направлены не только на повышение эффективности и качества процесса обучения, но и на стимуляцию творческого потенциала студентов. Эти методы, технологии и системы также требуют научного осмысления. Тем самым подтверждается еще один *перспективный ракурс в разработке избранной нами темы*.

В диссертационном исследовании показано, что надо постоянно обобщать, структурировать и систематизировать профессиональный опыт выдающихся современных исполнителей и преподавателей, в том числе, в сфере кларнетового искусства. На его основе разрабатываются инновационные дидактические принципы, корректируются и уточняются методики, которые сегодня очень динамичны и открыты к нововведениям. Все отмеченное должно стать базой для построения модели организации учебного процесса в классе кларнета.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев, А. Д. Методика обучения игре на фортепиано / А. Д. Алексеев. – М.: Музыка, – 1972. – 328 с.
2. Априамов, В. М. Совершенствование начальной подготовки исполнителей на духовых музыкальных инструментах: на примере учебного процесса в классе кларнета: автореф. ... канд. пед. н.: 13.00.02 / В. М. Априамов; Краснодар. гос. ун-т культуры и искусств. – Краснодар, 2012. – 26 с.
3. Арчажникова, Л. Г. Профессия — учитель музыки / Л. Г. Арчажникова. – М.: Просвещение, 1984. – 110 с.
4. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 324 с.
5. Гаврилова, Е. В. Модель дифференциации обучения в педагогическом университете / Е. В. Гаврилова // Народная асвета. – 2008. – № 3. – С. 18–22.
6. Ганье, Р. М. Девять элементов учебного занятия / Р. М. Ганье. – М.: ВЛАДОС, –1996. – 246 с.
7. Гроот де, Р. Дифференциация в образовании / Р. де Гроот // Директор школы. – 1994. –№ 5. – С. 12–18.
8. Дядиченко, Е. А. Уровневая дифференциация в личностно—ориентированном образовании: дис. ... канд. пед. н.: 13.00.01 / Е. А. Дядиченко. – Ростов на/Д, 2004. – 185 с.
9. Задерацкий, В. В. Музыкальная форма / В. В. Задерацкий. – М.: Музыка, 2008. – 526 с.
10. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 424 с.
11. Назайкинский, Е. В. Стилъ и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

12. Осмоловская, И. М. Дифференциация процесса обучения в современной школе / И. М. Осмоловская. – М.: Изд-во МПСИВ; Воронеж: МОДЕК, 2004. – 175 с.
13. Петров, В. В. Школа игры на кларнете французской системы [Ноты]: учебное пособие / В. В. Петров; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, каф. деревян. духовых и удар. инструментов. – М.: Моск. консерватория, 2009. – Ч. 1. – 180 с.
14. Подаюров, В. Г. Проблема совершенствования методики обучения игре на духовых инструментах: в классе кларнета и саксофона: автореф. дис. ... канд. пед. н.: 13.00.02 / В. Г. Подаюров; Краснодар. гос. ун-т культуры и искусств. – Краснодар, 2011. – 22 с.
15. Розанов, С. В. Школа игры на кларнете: в 2-х ч. / С. В. Розанов; Ред. и авт. предисл. В. Петров; Метод. указания авт. – М.: Музыка, 1982. – 135 с.
16. Суслов, С. О. Становление отечественной школы обучения игре на кларнете как проблема педагогики музыкального образования: автореф. дис. ... кандид. пед. н.: 13.00.02 / С. О. Суслов; Моск. гос. гуманитар. ун-т им. М. А. Шолохова. – М., 2010. – 24 с.
17. Унт, И. Индивидуализация и дифференциация обучения / И. Унт. – М.: Педагогика, 1990. – 183 с.
18. Фу, Цян. Европейский кларнет и его функционирование в художественной культуре Китая XX — начала XXI в.: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.09 / Цян Фу; Белорусский гос. ун-т культуры и искусства. – Минск, 2017. – 24 с.
19. Хотенцев, А. А. Формирование профессиональной компетентности музыканта-исполнителя в процессе обучения игре на различных видах кларнета: автореферат дис. ... канд. пед. н.: 13.00.08 / А. А. Хотенцев; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. – М., 2007. – 22 с.
20. Цуккерман, В. А. Музыкально-теоретические очерки и этюды [Текст] / В. А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1970. – 322 с.

21. Цыпин, Г. М. Проблема развивающего обучения в преподавании музыки: Автореф. дис. на соиск. учен. степени д-ра пед. наук : 13.00.01 / Цыпин Геннадий Моисеевич. — Моск. гос. пед. ин-т им. В.И. Ленина. — М., — 1978. — 28 с.
22. Цыпин, Г. М. Музыкальное исполнительство. Исполнитель и техника: учебник / Г. М. Цыпин. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Изд-во Юрайт, 2019. — 193 с.
23. Чжао, Юй. Некоторые вехи исторической эволюции кларнета: на пути к мировой известности / Юй Чжао // Южно-Российский музыкальный альманах. — Ростов-н/Д.: Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова, — 2017. — № 4. — С. 78–82.
24. Чэнь Ин. Китайская опера XX — начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Чэнь Ин; Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. — Ростов-н/Дону, 2015. — 26 с.

### Интернет-ресурсы

25. Азимов, Э. Г. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам) / Э. Г. Азимов, А. Н. Щукин. — М.: Изд-во ИКАР, 2009. — 448 с.. — URL: [http://szlavintezet.elte.hu/russian/segedanyag/tanari\\_ma\\_anyagok/azimov\\_slovar.pdf](http://szlavintezet.elte.hu/russian/segedanyag/tanari_ma_anyagok/azimov_slovar.pdf)
26. Иконникова, С. Н. Биографика как часть исторической культурологии / С. Н. Иконникова // Вестник СПбГУКИ. — 2012. — № 2 (11) июнь. — С. 6–9. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/biografika-kak-chast-istoricheskoy-kulturologii>
27. Лятецкая, И. Н. Дифференциация обучения студентов в педагогическом вузе / И. Н. Лятецкая // Веснік Брэсцкага ўніверсітэта. — 2014. — Серыя 3. Філалогія. Педагогіка. Псіхалогія. — No1. — С. 72–76. — URL: <https://elib.bspu.by/handle/doc/836>

28. Мормужева, Н. В. Мотивация обучения студентов профессиональных учреждений // Педагогика: традиции и инновации: материалы IV Междунар. науч. конф. (г. Челябинск, декабрь 2013 г.). — Челябинск: Два комсомольца, 2013. — С. 160–163. — URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/98/4633/> (дата обращения: 06.10.2019).
29. Му Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар: автореф. дис. ... канд. искусств. — Н/Новгород, 2018. — URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01008707848#?page=1>
30. Осмоловская, И. М. Дидактика. — М., 2005 / И. М. Осмоловская. — URL: <https://megaobuchalka.ru/2/22313.html>
31. Федотов, А. А. Методика обучения игре на духовых инструментах: методическая разработка / А. А. Федотов. — URL: [http:// www. infourok.ru](http://www.infourok.ru) (дата обращения: 02.03.2019)
32. Хамидов, У. С. О постановке исполнительского аппарата кларнетиста: методическая разработка / У. С. Хамидов. — URL: [http:// www. infourok.ru](http://www.infourok.ru) (дата обращения: 02.03.2019).
33. Чэнь, Ин. Китайская опера XX — начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Чэнь Ин; Рост. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. — Н/Новгород, 2015. — 175 с. — URL: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/kitajskaja-opera-xx-nachala-xxi-veka-k-probleme-osvoenija-evropejskogo-opyta.html>

### Литература на китайском языке

34. Броуди, К. Аппликатурная техника при игре на кларнете: подготовка и легато / К. Броуди; пер. Вэй Юйпэя // Справочник по иностранной музыке. — Пекин, 1981. — 138 с.  
 克拉克 布罗迪 美, 韦郁佩 (译) // 单簧管演奏中有准备的和连奏的指法技巧 外国音乐参考资料 北京 1981. 138页.

35. Ван, Даоцзюнь; Вэньань, Го. Педагогика / Д. Ван, В. Го. – Пекин: Народное образование, 2009. – 249с.

王道俊, 郭文安. 教育学 // 人民教育出版社. 北京, 2009. 249页.

36. Ван, Дахай. Дыхание в процессе игры на кларнете / Д. Ван // Вестник университета Цзямусы, социальные науки. – Цзямус, 2007. – Вып. 2. – С. 149–150.

王大海. 单簧管演奏中的呼吸述要 // 佳木斯大学社会科学学报. 佳木斯, 2007, 第2期. 149-150页.

37. Ван, Дуаньвэй. Откровение из исторического опыта по обучению кларнетовому искусству / Д. Ван // Музыкальное искусство. Народное издательство механической промышленности. – Пекин, 1982. – Вып. 4. – С. 54–58.

王端玮. 历史经验对单簧管教学的启示 // 音乐艺术. 北京, 1982, 第4期. 54-58页.

38. Ван, Иньа. Создание нового междисциплинарного механизма воспитания музыкальных талантов в высших учебных заведениях / И. Ван // Большая сцена. – Хэбэй, 2012. – Вып. 9. – С. 245–246.

王馨娜. 高校全新复合型音乐人才培养机制的构建 // 大舞台. 哈尔滨, 2012, 第9期. 245-246页.

39. Ван, Чжэньсянь. Техника языка при игре на кларнете (стаккато): техника и упражнения / Ч. Ван // Вестник Нанкинского художественного института. – Нанкин, 1995. – Вып. 2. – С. 46–50.

王振先. 单簧管演奏中的舌奏（吐音）技巧及练习 // 南京艺术学院学报音乐与表演版. 南京, 1995, 第二期. 46-50页.

40. Ван, Юйхэ. Новая история развития музыки в Китае / Ю. Ван. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2002. – 372 с.

汪毓和. 中国近现代音乐史 // 人民音乐出版社. 北京, 2002. 372 页.

41. Ван, Яохуа; Вань, Лицзюнь. Педагогичность, развитие и открытость – нововведения «Программы профессионального обучения бакалавров высших образовательных учреждений по специальности музыковедение (педагогика и воспитание)» / Я. Ван, Л. Вань // Вестник Педагогического университета Фуцзянь. – Фучжоу, 2009. – Вып. 1. – С. 156–164.

王耀华,万丽君.师范性 发展性 开放性《全国普通高等学校音乐学(教师教育)本科专业课程指导方案》的创新//福建师范大学学报福建 2009,第1期156-164页

42. Ван, Яохуа. Развитие музыкального образования в начальных и средних школах и реформа музыкального образования в высших учебных заведениях / Я. Ван. // Музыкальные исследования. – Пекин, 2002. – Вып. 1. – С. 15–22.

王耀华.中小学音乐教育发展与高师音乐教育改革//音乐研究.北京,2002,第1期15-22页

43. Го, Шэнцзянь. Новая концепция музыкального воспитания / Ш. Го. – Чанша: Литературное издательство Хунани, 2007. – 231с.

郭声健.音乐教育新概念//湖南文艺出版社.湖南 2007. 231页.

44. Гу, Пэн ; Чжао, Цэнмао. Сборник кларнетовых мелодий для теста / П. Гу, Ц. Чжао. – Шанхай: Изд-во Шанхайской консерватории, 2003. – 111 с.

顾鹏, 赵曾茂.单簧管考级曲集//上海音乐学院出版社.上海, 2003. 111页.

45. Ди, Сяоянь. Обсуждение методики отработки базовой кларнетной техники в Китае с профессором Робертом Ризелингом / С. Ди // Музыкальные инструменты. Китайская ассоциация музыкальных инструментов. – Пекин, 2010. – Вып. 4. – С. 59–61.

邸晓嫣.与罗伯特·莱斯林教授谈我国单簧管的基本功训练方法//乐器.北京, 2010, 第4期 59-61页

46. Дун, Дэцзюнь. К вопросу о тембре кларнета / Д. Дун // Новые звуки юэфу. Вестник Шэньянской консерватории. –Шэньян, 1993. – Вып. 4. – С. 35–37.

董德君.单簧管音色刍论//乐府新声.沈阳音乐学院学报.沈阳 1993, 第四期. 35-37页.

47. Дун, Дэцзюнь. Некоторые вопросы игры и преподавания кларнета в современной Америке / Д. Дун // Новые звуки юэфу. Вестник Шэньянской консерватории. –Шэньян, 1995. – Вып. 1. – С. 32–33.

董德君.当代美国单簧管演奏及教学方面的问题//乐府新声.沈阳 1995,第1期 32-33页.

48. Дун, Янь. Учебный настрой и развитие: от учебы к развитию интереса к учебе / Я. Дун. – Хэфэй: Образовательное издательство Аньхой, 2012. – 341с.

**董妍. 学业情绪与发展从学业情境到学习兴趣的培养 // 安徽教育出版社合肥 2012. 341页.**

49. Коллинз, Рь. Кларнет / Р. Коллинз; пер. Чжан Бинь. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2007. – 269 с.

科林·罗森[美],章滨(译).单簧管 // 人民音乐出版社. 北京, 2007. 269页

50. Ли, Хуашань. История развития кларнета / Х. Ли. // Цилусское искусство. Вестник Шаньдунского художественного института. – Циндао, 1987. – С. 47–51.

李华山.单簧管艺术史 // 齐鲁艺苑. 山东 1987. 47-51页

51. Ли, Хуашань. Некоторые проблемы базовой подготовки стаккато / Х. Ли // Цилусское искусство. Вестник Шаньдунского художественного института. – Циндао, 1991. – Вып. 1. – С. 48.

**李华山.单簧管吐音基础训练的几个问题 // 齐鲁艺苑. 山东 1991, 第1期 48页**

52. Ло, Сяопин; Хуан Хун. Музыкальная психология / С. Ло, Х. Хуан. – Шанхай: Изд-во Шанхайской консерватории, 2008. – 479 с.

罗小平, 黄虹. 音乐心理学 // 上海音乐学院出版社上海, 2008. 479 页.

53. Лю, Сяомэй. Как повысить эффективность упражнений для кларнета / С. Лю // Большая сцена. – Шицзячжуан, 2011. – Вып. 11. – С. 65.

**刘小妹.如何提高单簧管练习效率 // 大舞台.石家庄 2011, 第11期 65页**

54. Лю, Фаньи. Исследование «междисциплинарной» образовательной системы и модели воспитания музыкальных талантов / Ф. Лю. // Китайские таланты. – Пекин, 2012. – Вып. 8. – С. 255–256.

**刘芳艺.“复合型”音乐人才培养的教学机制和培养模式研究 // 中国人才.北京,2012,第8期. 255-256页.**

55. Ляо, Найсун. Методика преподавания музыки / Н. Ляо. // Изд-во Центральной консерватории. – Пекин, 2005. – 114 с.

廖乃雄.音乐教学法 // 中央音乐学院出版社. 北京 2005. 144页

56. Ма, Ни. Об упражнениях и обучении игре на кларнете / Н. Ма. // Музыкальный мир. – Сиань, 2018. – Вып. 4. – С. 57–58.  
马妮.浅谈单簧管训练与教学// 音乐天地 西安, 2008, 第4期 57-58页
57. Му, Цзицунь. Образцовый, трогательный, вдохновляющий: воспоминания о моем отце Му Чжицине / Ц. Му // Музыкальные исследования. Сычуаньское музыкальное издательство. – Чэнду, 1989. – Вып. 4. – С. 71–87.  
穆继群.榜样 感激 鞭策 缅怀我的父亲穆志清教授// 音乐探索 四川, 1989, 第4期 71-87页
58. Пан, Лян. Упражнения и способы дыхания при игре на кларнете / Л. Пан // Художественное образование. – Пекин, 2008. – Вып. 5. – С. 90–91.  
庞亮.论单簧管演奏中气息的训练内容及方法 // 艺术教育.北京,2008,第 5 期.90-91 页.
59. Роз, Сириль. Собрание этюдов Роз для кларнета / Сириль Роз. сост., ред. и перевод Хэ И. – Пекин: Издательский дом культуры и искусства, 2007. – 104 с.  
罗塞 西里尔 (法国) , 何易 (编订).罗塞单簧管练习曲集//文化艺术出版社 北京, 2007. 104页
60. Розанов, С. В. Школа игры на кларнете: Т. 1. 2 / С. В. Розанов, пер. Чжао Шу. – Пекин: Издательство народной музыки, 2001. – 194 с.  
罗扎诺夫 (俄罗斯) , 赵恕 (译).单簧管演奏教程,上册和下册 // 人民音乐出版社. 北京, 2001. 194页.
61. Се, Цзясин; Сюй, Сюйбяо. Исследования и практика обучения музыке / Ц. Се, С. Сюй. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2009. – 412 с.  
谢嘉幸,徐绪标.音乐教育的研究与实践 // 上海音乐出版社. 上海, 2009. 412页
62. Се, Цзясин; Юй, Вэньву. Обучение музыке и методика преподавания / Ц. Се, В. Юй. – Пекин: Изд-во «Высшее образование», 2006. – 238 с.  
谢嘉幸,郁文武.音乐教育与教学法// 高等教育出版社 北京, 2006. 238 页.
63. Син, Сюэчжи. Голос певца живет в людях, воля учителя живет в людях: воспоминания о господине Му Чжицине / С. Син // Музыкальные иссле-

дования. Сычуаньское музыкальное издательство. – Чэнду, 1985. – Вып. 3. – С. 61–63.

邢学智. 善歌者使人继其声善教者使人继其志 怀念穆志清先生 // 音乐探索 四川, 1985, 第3期 61-63页

64. Су, Луянь. Модель воспитания талантов в независимых музыкальных институтах и исследование реформы системы учебных программ / Л. Су // Журнал Технологического института Хуайхай (гуманитарные и социальные науки). – Ляньюньган, 2013. – Вып. 15. – С. 34–36.

宿鲁雁. 独立学院音乐学专业人才培养模式及课程体系改革研究 // 淮海工学院学报 (人文社会科学版). 连云港, 2013, 第 15 期. 34-36 页.

65. Сюй, Кожуй; Го, Мин-хо. Добродетель потомков заложена их предшественниками. Воспоминания педагога по классу кларнета профессора Цзинь Сюэци / К. Сюй, М. Го // Газета Цзилиньской консерватории. – Чанчунь, 2013. – Вып. 4. – С. 63–64.

徐科锐, 郭旻昊. 前人美德, 后人守望——缅怀单簧管教育家金秀吉教授 // 吉林艺术学院学报. 长春, 2013, 第 4 期. 63-64 页.

66. Сян, Фан. Вводный курс игры на кларнете / Ф. Сян // Изд-во Китайской ассоциации музыкальных инструментов. – Пекин, 1988. – Вып. 3. – С. 43–44.

向方. 单簧管演奏入门 // 乐器 北京, 1988, 第3期. 43-44页.

67. Сян, Чжэньлун. Артикуляция на кларнете и звуки ха, юй, ти, пу / Ч. Сян // Музыкальные исследования. Сычуаньское музыкальное издательство. – Чэнду, 1987. – Вып. 2. – С. 47–48.

向振龙. 单簧管的发音与哈、淤、梯、铺 // 音乐探索 成都, 1987, 第2期 47-48页

68. Сян, Чжэньлун. О мимике губ при игре на кларнете / Ч. Сян // Музыкальные исследования. Сычуаньское музыкальное издательство. – Чэнду, 1989. – Вып. 3. – С. 73–83.

向振龙. 论单簧管吹奏时的口型 // 音乐探索 成都, 1989, 第3期 47-48页

69. Сян, Ян. Некоторые размышления о специальности музыковедения / Я. Сян // Народная музыка. – Пекин, 1997. – Вып. 1. – С. 28–30.

项阳.对音乐学专业的一点思考 // 人民音乐出版社.北京, 1997,第 1 期. 28-30 页.

70. Тан, Бо. Пути повышения профессионализма преподавателей музыкальных специальностей / Б. Тан // Художественное образование. – Пекин, 2013. – Вып. 6. – С. 66–67.

唐博.提升高师音乐专业学生执教能力的若干对策 // 艺术教育. 北京, 2013 第 6 期. 66-67 页.

71. Тао, Чуньсяо. Научимся играть на кларнете вместе со мной / Ч. Тао. – Чанша: Литературное издательство Хунани, 2000. – 128 с.

陶纯孝.跟我学单簧管// 湖南文艺出版社.长沙, 2000. 128 页.

72. Тао, Чуньсяо. Обучение игре на кларнете / Ч. Тао // Газета Центральной консерватории. – Пекин, 1987. – Вып. 4. – С. 68–72.

陶纯孝.单簧管的演奏与教学// 中央音乐学院学报.北京 1987, 第4期 66-67页

73. Тао, Чуньсяо. Сборник мелодий для обучения игре на кларнете / Ч. Тао. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1991. – 202 с.

陶纯孝.单簧管教学曲选集//人民音乐出版社.北京, 1991.202 页.

74. Тао, Ябин. Об истории музыкально-культурного обмена между Китаем и Западом / Я. Тао. – Пекин: Китайское издательство энциклопедий, 1994. – 335 с.

陶亚兵.中西音乐文化交流史稿 // 中国大百科全书出版社.北京 1994. 355页

75. Тин, Ледюнь. Основы игры на кларнете / Л. Тин. – Пекин: Издательство Китайского радио и телевидения, 2001. – 218 с.

滕烈军.单簧管基础教程// 中国广播电视出版.北京 2001. 218页

76. Ту, Цзусяо. Сборник мелодий для экзаменов по кларнету / Ц. Ту. – Шанхай: Шанхайское литературно-художественное издательство, 2007. – 114 с.

涂祖孝.单簧管考级曲集 // 上海文艺出版社.上海, 2007. 114 页.

77. У, Юньи. Музыкальное образование в современных школах Китая / Ю. У. – Шанхай: Издательство Просвещение Шанхая, 2011. – 334 с.  
伍雍宜 中国近现代学校音乐教育 // 上海教育出版社 上海 2011. 334页
78. Хань, Сюй. Использование техники дыхания при игре на кларнете / Сюй Хань // Вестник института искусств. – Пекин, 2000. – Вып. 3. – С. 72–74.  
韩旭 呼吸的技巧在单簧管演奏中的运用 // 解放军艺术学院学报 北京 2000, 第3期 72-74页
79. Хосытэ, Жуйпу. Веселый курс кларнета / Ж. Хосытэ. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2004. – 61 с.  
霍斯特·瑞普. 快乐单簧管教程 // 上海音乐出版社. 上海, 2004. 61 页.
80. Хуа, Юэ. Руководство по музыкальному образованию для детей / Ю. Хуа. – Пекин: Китайское радиотелевизионное издательство, 1993. – 268 с.  
华乐 音乐儿童教育指南 // 中国广播电视出版社 北京 1992. 268 页.
81. Хуан, Сяомин; Дун, Лин. Теория музыкального обучения и исследования дисциплины и обучения / С. Хуан, Л. Дун. – Наньнин: Издательство Гуансийского педагогического университета, 2007. – 325 с.  
黄小明 董灵 音乐教育理论与学科教学研究 // 广西师范大学出版社 南宁, 2007. 325页
82. Хуан, Цзясюн. Изучение обучения игре на кларнете / Ц. Хуан // Исследования по искусству. Вестник Гуансиского художественного института. – Наньнин, 1996. – Вып. 3. – С. 54–55.  
黄家雄 单簧管教学探索 // 艺术探索 广西艺术学院学报 南宁, 1996, 第3期 54-55页.
83. Хуан, Цзясюн. Позиции звуков и использование дыхания при игре на кларнете / Ц. Хуан // Исследования по искусству. Вестник Гуансиского художественного института. – Наньнин, 1994. – Вып. 1. – С. 65–68.  
黄家雄 单簧管吹奏的声音位置及气息运用 // 艺术探索 广西艺术学院学报 南宁, 1994, 第1期 65-68页.
84. Хэ, Сюймин. Возникновение интереса к учебе: влияние воспитания и преподавания учителя на интерес ученика к учебе / С. Хэ. – Пекин: Научно-педагогическое издательство, 2011. – 305 с.

何明学习兴趣的唤起教师的教育教学对学生学习兴趣的影响研究//教育科学出版社  
北京 2011. 305 页.

85. Цзинь, Сюэци. Методика преподавания игры на кларнете / С. Цзинь  
// Газета Цилиньской консерватории. – Чанчунь, 2005. – Вып. 4. – С. 3–4.

金秀吉. 单簧管教学法// 吉林大学出版社 长春, 2005, 第4期 3-4页

86. Цзян, Мейю. Кларнетист Бай Те / М. Цзян // Китайский бренд. – Пекин, 2012. – Вып. 6. – С. 13–15.

姜美玉. 单簧管演奏家白铁// 中国品牌 北京, 2012, 第6期 13-15 页.

87. Че, Чжаосинь. Начальное обучение игре на кларнете / Ч. Че. – Пекин: Концентрическое издательство, 2001. – 210 с.

车兆鑫. 单簧管初级教程// 同心出版社 北京, 2001. 210页

88. Чжан, Лиюань. Сколько учреждений проводят экзамены по социальной музыке / Л. Чжан // Инструментальная музыка. Изд-во Совета по легкой промышленности Китая. – Пекин, 2011. – Вып. 9. – С. 42–45.

张力元. 社会音乐考级机构知多少 // 乐器, 中国轻工业联合会. 北京 2011, 第9期 42-45页

89. Чжан, У. Учебное пособие по игре на кларнете для дилетантов / У Чжан. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 1999. – 343 с.

张梧. 中央音乐学院海内外单簧管(业余)考级教程// 人民音乐出版社 北京, 1999. 343 页.

90. Чжан, Фань. Введение в профессиональное музыкальное образование / Ф. Чжан. – Пекин: Изд-во «Китайские социологические науки», 1997. – 252 с.

张帆. 专业音乐教育学导论// 中国社会科学出版社 北京, 1997. 252页

91. Чжан, Цзяфэн. О развитии кларнетового искусства и популярности инструмента в Китае / Ц. Чжан // Чуньвэньский мир. – Синин, 2012. – С. 5.

张佳凤. 对中国单簧管发展历史的回顾和民族化思考 // 群文天地. 西宁, 2012. 05 页.

92. Чжан, Чжигуан. Психология / Ч. Чжан. – Пекин: Народное образование, 2002. – 545 с.

章志光. 心理学 // 人民教育出版社. 北京, 2002. 545页

93. Чжи, Чжэн. Заметки о преподавании игры на кларнете / Ч. Чжи. – Пекин: Народное музыкальное издательство, 2004. – 153 с.

迟峥. 单簧管演奏入门与提高 // 人民音乐出版社. 北京, 2004. 153页

94. Чжи, Чжэн. Об обучении игре на кларнете / Ч. Чжи // Симфония. – Сиань: Изд-во Сианьской консерватории, 1993. – Вып. 2. – С. 44–45.

迟峥. 单簧管教学漫谈 // 交响 西安, 1993, 第2期 44-45 页.

95. Чжоу, Тай. Современная техника исполнения на кларнете / Т. Чжоу // Новые звуки юэфу. Вестник Шэньянской консерватории. – Шэньян, 1986. – Вып. 4. – С. 34–42.

周泰. 现代单簧管演奏技巧 // 乐府新声. 沈阳音乐学院学报 沈阳, 1986, 第4期 34-42页.

96. Чжоу, Шибинь. Музыкальное воспитание и психологические методы исследования / Ш. Чжоу // Шанхайское музыкальное издательство. – Шанхай, 2005. – 363 с.

周世斌. 音乐教育与心理研究方法 // 上海音乐出版社. 上海, 2005. 363 页.

97. Чжэн, Е; Цзя, Чжихун. Размышления о построении основной учебной программы для музыкальных педагогов / Е Чжэн, Ч. Цзя // Журнал высшего образования. – Харбин, 2016. – Вып. 5. – С. 212–213.

郑晔, 贾志宏. 高师音乐教育专业核心课程体系的构建思考 // 高教学刊 哈尔滨, 2016, 第5期 212-213页

98. Чжэн, Маопин; Ван, Яохуа. Психология преподавания музыки / М. Чжэн, Я. Ван. – Пекин: Изд-во Пекинского университета, 2011. – 372 с.

郑茂平, 王耀华. 音乐教育心理学 // 北京大学出版社. 北京, 2011. 372页

99. Чжэн, Сяомин. Техника исполнения звуков на кларнете / С. Чжэн // Большая сцена. – Шицзячжуан, 2007. – Вып. 3. – С. 64.

郑晓明. 单簧管的吐音演奏技巧 // 大舞台. 石家庄, 2007, 第3期. 第64页.

100. Чэнь, Хэцунь. Краткий анализ комбинирования техники при игре на кларнете / Х. Чэнь // Музыкальные исследования. Сычуаньское музыкальное издательство. – Чэнду, 1997. – Вып. 4. – С. 65.

陈合群. 浅谈单簧管演奏中的技艺结合 // 音乐探索 成都 1997, 第4期 第55页

101. Чэнь, Цзе. Исследования по развитию педагогических способностей преподавателей музыкальных специальностей / Ц. Чэнь // Музыкальные исследования. Сычуаньское музыкальное издательство. – Чэнду, 2013. – Вып. 4. – С. 57–61.

陈洁. 高师音乐专业学生教学能力培养研究 // 音乐探索 成都 2013, 第4期 57-61页

102. Чэнь, Цзяньхуа. Справочник по духовым инструментам / Ц. Чэнь. – Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1999. – 756 с.

陈建华. 管乐器手册 // 上海音乐出版社 上海 1999. 756 页.

103. Шэнь, Вэньцин. Проблемы модели воспитания талантов в независимых колледжах и пути их решения / В. Шэнь // Журнал педагогического института провинции Цзилинь. – Чанчунь, 2015. – Вып. 7. – С. 32–33.

申文青. 独立学院应用型人才培养模式中存在的问题及解决措施研究 // 吉林省教育学院学报 长春, 2015, 第7期 32-33页

104. Экзаменационный комитет Центральной музыкальной консерватории. Программа обучения по кларнету и сдаче экзамена в Центральной консерватории в Китае и за рубежом. – Пекин: Изд-во народной музыки, 1998. – 343 с.

中央音乐学院考级委员会. 中央音乐学院海内外单簧管考级教程 // 人民音乐出版社. 北京, 1998. 343页.

105. Юань, Шаньци. Базовая теория музыкальной педагогики и педагогическая практика / Ш. Юань // Издательство Педагогического университета Центрального Китая Хуачжон. – Ухань, 2001. – Вып. 8. – С. 186.

袁善琪. 音乐教育的基础理论与教学实践 // 华中师范大学出版社 武汉, 2001, 第3期 第186页

106. Юн, Дейи. Основы игры на кларнете / Д. Юн. – Пекин: Издательство народной музыки, 1997. – 154 с.

尤德义. 单簧管基础教程 // 人民音乐出版社 北京 1997. 154页

107. Янь, Фэй. О некоторых важных вопросах в игре на кларнете / Ф. Янь // Музыкальный мир. – Сиань, 2007. – Вып. 3. – С. 51–52.

晏斐. 浅谈单簧管应该注意的几个问题 // 音乐天地 西安 2007, 第3期 51–52页.

**Интернет-ресурсы на китайском языке:**

108. Ван, Чжэньсянь 王振先 — URL:  
<http://pop.nua.edu.cn/s/46/t/155/15/dc/info5596.htm> (дата обращения: 12.07.2017).
109. Кларнет 单簧管. — URL:  
<http://www.yueqixuexi.com/danhuangguan/2013011163591.html> (дата обращения: 05.04.2018 ).
110. Конфуций 孔子. — URL:  
[http://www.jyb.cn/index/dsj/201609/t20160926\\_675167.html](http://www.jyb.cn/index/dsj/201609/t20160926_675167.html) (дата обращения: 02.10.2018).
111. Многоуровневое обучение 分层教学. — URL:  
<https://baike.baidu.com/item/%E5%88%86%E5%B1%82%E6%95%99%E5%AD%A6> (Дата обращения: 02.10.2018).
112. Многоуровневое обучение 分层教学. — URL:  
<https://www.xzbu.com/7/view-7972320.htm> (Дата обращения: 02.10.2018).
113. Му Чжицин 穆志清 — URL: <http://bbs.cnbrass.com/thread-25585-1-1.html> (дата обращения: 15.03.2016).
114. Психологический словарь 心理词典. — URL:  
<http://azps.ru/handbook/i/inte670.html> (Дата обращения: 20.10.2016).
115. Психология преподавания музыки 音乐教学心理学. — URL:  
<http://baike.baidu.com/view/6530795.htm> (Дата обращения: 20.10.2016).
116. Си Вэйлун 席伟泷. — URL:  
<http://baike.baidu.com/item/%E5%B8%AD%E4%BC%9F%E6%B3%B7/10182313?fr=aladdin> (дата обращения: 12.07.2017).
117. Тао, Сюйгуан 陶旭光 / Сюйгуан Тао. — URL:  
<http://baike.baidu.com/item/%E9%99%B6%E6%97%AD%E5%85%89/5787084?fr=aladdin> (дата обращения: 05.04.2017).
118. Тао, Чуньсяо 陶纯孝 / Чуньсяо Тао. — URL:  
<http://baike.baidu.com/view/1340462.htm> (дата обращения: 18.03.2016).

119. Фань, Лэй 范磊 / Лэй Фань. — URL: <https://baike.baidu.com/item/%E8%8C%83%E7%A3%8A/53260?fr=aladdin> (дата обращения: 12.07.2017)
120. «Цзянсуский тон» 《苏北调变奏曲》. — URL: <http://www.doc88.com/p-3485356977420.html> (дата обращения: 18.03.2016).
121. Цин, Лецзюнь 卿烈军 / Лецзюнь Цин. — URL: <http://baike.baidu.com/item/%E5%8D%BF%E7%83%88%E5%86%9B/20537?fr=aladdin> (дата обращения: 05.04.2017).
122. Цинь, Пэнчжан 秦鹏章 / Пэнчжан Цинь. — URL: <http://baike.baidu.com/view/157187.htm> (дата обращения: 15.03.2016).
123. Шанжаосский педагогический университет 上饶师范学院 . — URL: <http://www.sru.edu.cn/> (Дата обращения: 02.10.2018).

# ПРИЛОЖЕНИЕ

Материалы педагогического эксперимента

## 1. Чжан У. Цзянсууский тон

### 苏北调变奏曲

六级中国乐曲

Moderato  $\text{♩} = 84$  张 格 曲

mf *espressivo*

*p*

*p*

*dim.*

*accel.*

Andante cantabile ♩ = 69

accel.

Allegro ♩ = 132

*rit.* *mp* *f* *dim.* *p* *f* *mf* *f* *coda* *ff*

## 2. Тест по теории музыки

### 1. Ответьте на вопросы.

- 1) Кларнет— это —
  - А. медный духовой музыкальный инструмент.
  - Б. деревянный духовой музыкальный инструмент.
- 2) Какие музыкальные инструменты принадлежат к группе деревянных духовых инструментов?
- 3) Какие музыкальные инструменты принадлежат к группе медных духовых инструментов?
- 4) Строение кларнета.
- 5) Материал, из которого изготовлен кларнет.
- 6) Практический диапазон и регистры кларнета.
- 7) Основные разновидности кларнетов.
- 8) Когда появился в Китае самый ранний профессиональный кларнет.
- 9) Первое сочинение китайских композиторов для кларнета.
- 10) Первый китайский концерт для кларнета.
- 11) Назовите европейских композиторов, которые писали музыку для кларнета.
- 12) Что означает термин staccato?

### 2. Прослушайте музыкальные фрагменты и запишите авторов и название произведений (укажите страну, в которой жил композитор).

- 1) Чжэн Лу. Красное солнце освещает гончарную деревню (Китай)
- 2) Чжан У. Танец встречи Нового года (Китай)
- 3) Г. Ф. Гендель. Тема с вариациями (Германия)
- 4) Кароль Немосковский. Полька кларнета (Польша)
- 5) К. М. фон Вебер. Концерт № 1 для кларнета с оркестром (Германия)
- 6) Дж. Верди. Фантазия на темы из оперы «Травиата» (Италия)