

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

На правах рукописи

Юй Хуань

**ЭВРИСТИЧЕСКИЙ ПОДХОД В ОБУЧЕНИИ НАЧИНАЮЩЕГО
ТРОМБОНИСТА В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ**

Специальность: 5.8.2. Теория и методика обучения и воспитания
(музыка, уровни общего и профессионального образования)
(педагогические науки)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата педагогических наук

Научный руководитель:
доктор педагогических наук, доцент
Корноухов Михаил Дмитриевич

Санкт-Петербург — 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА I. ТРОМБОН В МУЗЫКАЛЬНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ КИТАЯ	17
1.1. Художественно-звуковые и технологические спецификации тромбона в формировании оркестровой культуры Китая	17
1.2. Тромбон как солирующий и оркестровый инструмент: репертуар и исполнительские характеристики	30
1.3. Современное состояние и перспективы развития китайского образования в сфере медно-духового искусства	43
<i>Выводы по главе I</i>	58
ГЛАВА II. ЭВРИСТИЧЕСКИЙ ПОДХОД В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ ТРОМБОНОВОГО КЛАССА ШКОЛЬНОГО УРОВНЯ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ	61
2.1. Содержательные характеристики эвристического подхода в классе тромбона в школах КНР.....	61
2.2. Методический аспект учебного процесса класса тромбона школьного уровня.....	76
2.3. Физиологический аспект обучения начинающего тромбониста.....	96
<i>Выводы по главе II</i>	112
ГЛАВА III. ОПЫТНО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ АКТУАЛИЗАЦИИ ЭВРИСТИЧЕСКОГО ПОДХОДА В ОБУЧЕНИИ НАЧИНАЮЩЕГО ТРОМБОНИСТА В КИТАЕ	114
3.1. Мотивационный аспект обучения в классе тромбона	114

3.2. Содержание формирующего и результирующего этапов исследования.....	127
<i>Выводы по главе III</i>	143
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	144
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	147
ПРИЛОЖЕНИЕ	169

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. В настоящее время в Китае существует острая необходимость и практическая востребованность привлечения инновационных подходов в методах обучения игре на духовых инструментах, особенно в начальном и среднем уровнях подготовки. Возрастает музыкально-просветительское значение деятельности духовых коллективов в учебных заведениях различного уровня и статуса — музыкальных и общеобразовательных школах, колледжах и университетах. Эта деятельность становится более масштабной, диверсифицированной, интенсивной. Так, например, фестивали медно-духового искусства с участием духовых оркестров становятся заметным генератором повышения уровня этого сегмента музыкального образования и ярким компонентом культурного пространства страны. Организующую роль в реализации такого перспективного направления выполняет Федерация тромбонистов и тубистов при Китайской ассоциации музыкантов.

Кроме того, значительно упрочилась потенциальная аудитория любителей тромбона — молодое поколение, желающее получать теоретические знания и исполнительские навыки игры на этом инструменте, знакомиться с разнообразным музыкальным репертуаром, приобщаясь к многовековой духовой культуре стран Европы и Америки. Социальные изменения в мире и стремительное развитие информационных технологий сделали доступным и открытым международное музыкальное сотрудничество. Интернационализация образования в этой сфере стала характерной чертой современной эпохи. Выдающиеся исполнители и композиторы получили возможность выходить на мировую концертную арену, путешествуя по крупнейшим городам мира, распространяя свои собственные музыкальные идеи.

Тем не менее, по сравнению с Европой, Америкой и другими странами духовая музыка и образование в Китае все еще имеет значительное пространство для повышения своего уровня. К сожалению, сегодня, даже в исполнительских классах учитель объясняет музыкальный материал, а ученик пассивно воспринимает информацию. Особенное значение имеет начальный образовательный, так называемый, муниципальный уровень — музыкальные и общеобразовательные школы, где формируются базовые принципы игры на тромбоне.

Актуальность данного диссертационного исследования вызвана необходимостью разрешения следующих выявленных нами **противоречий**:

- между объективными требованиями общества КНР к повышению качества детского духового образования и не соответствующим этому процессом обучения тромбониста в школе;
- между дидактикой формирования исполнительских умений и навыков в классе тромбона и отсутствием исследований, направленных на значимость собственных смыслов учащегося, целей и содержания образования;
- между комплексной задачей гармоничного развития профессионально-личностных качеств начинающих тромбонистов и недостаточностью технологических механизмов ее решения.

Исходя из этого, **проблема** исследования заключается в разработке инновационных возможностей эвристического подхода в обучении начинающих тромбонистов в школах Китая как образовательного пространства, направленного на повышение субъектности учащихся в учебном процессе, развитие их познавательных, творческих, организационно-деятельностных качеств.

Состояние научной разработанности проблемы исследования. Эвристические принципы в обучении начинающих тромбонистов в Китае до сих пор не рассматривались в научной и методической литературе. Для нас имели большое значение работы выдающихся российских музыкантов-педагогов — представителей тромбоновой школы (В. Д. Блажевич, Е. П. Васильев, В. Ф. Венгловский, Е. А. Рейхе, С. В. Розанов, А. Т. Скобелев, В. В. Сумеркин

и др.), касающиеся различных аспектов учебного процесса класса тромбона. В последнее время значительно возрос интерес китайских исполнителей и преподавателей тромбона к осмыслению собственного опыта в печатных изданиях. Это анализ дыхательных техник (Бай Фей, Фу Ху, Янь Чэнну и др.), проблемы интонации (Фэн Чжэньци, Ян Сяодун, Яо Юн и др.), становление исполнительского аппарата тромбониста (Ван Чуньхуай, Донг Ню, Чжан Нань, Чжао Жуйлинь, Шэнь Юань и др.), изучение эффективных образовательных методов (Ланг Цюнь, Цзюй Чуаньхань, Цю Синьцзы, Чжан Гуйлу и др.). Несомненную ценность для данного исследования представляют современные работы китайских авторов, связанные с художественным воспитанием начинающего тромбониста (Донг Ю, Лю Цян, Тан Бо и др.), формированием его мотивационной готовности к учебе (Хэ Сюймин, Ян Чэнхао, Яо Чжунда и др.).

Вместе с тем, как правило, перечисленные работы отражают доминирующую модель пассивного восприятия учащимся учебного материала. Они не направлены на формирование у начинающего тромбониста активной личностной позиции, осознанного отношения к самообучению и самоконтролю, а также личного опыта, связанного с ощущением физиологии своего организма как индивидуального музыкально-исполнительского аппарата. Недостаточно исследуются такие важные аспекты обучения в классе тромбона, как конструирование учащимся собственных смыслов, целеполагания образовательного процесса, индивидуальной стратегии развития. Не в полной мере изучено метапредметное содержание класса тромбона, критерии эффективности обучения, факторы контекстуальной ситуативности и образовательной рефлексии молодых музыкантов. Не определены педагогические условия актуализации эвристической подготовки учащихся как совокупности знаний, умений и навыков, направленных на личностное осмысление целей и содержания учебного процесса класса тромбона, а также его организации и диагностики продуктивности.

Исходя из вышесказанного, определим **цель исследования** — теоретическое обоснование, разработка и апробация методов эвристической подготовки начинающих тромбонистов, направленной на повышение субъектности учащихся в учебном процессе, развитие их познавательных, творческих, организационно-деятельностных качеств.

Объект исследования — учебный процесс класса тромбона в школах современного Китая.

Предмет исследования — эвристический подход в обучении начинающего тромбониста в школах Китая.

Задачи исследования:

- теоретически обосновать значимость актуализации эвристического подхода в обучении начинающих тромбонистов в школах Китая;
- проанализировать современное тромбоновое образование в КНР в контексте заявленной темы диссертации;
- изучить художественно-звуковые, репертуарные и технологические спецификации тромбона в формировании медно-духовой культуры Китая;
- рассмотреть методический, физиологический и мотивационный аспекты обучения в классе тромбона в школах КНР;
- сформулировать педагогические условия эффективной реализации эвристического подхода на начальном этапе обучения тромбонистов в КНР;
- определить диагностические параметры, позволяющие объективно оценивать уровни эвристической подготовки начинающих тромбонистов;
- разработать методы повышения эвристической подготовки начинающих тромбонистов в школах КНР, верифицировать их практическую эффективность.

Гипотеза исследования — формирование эвристической подготовки учащихся-тромбонистов будет более эффективным при следующих условиях:

- многоуровневый анализ современного состояния и перспективы развития китайского школьного образования в сфере медно-духового искусства с

позиций обоснования значимости эвристического подхода в обучении начинающего тромбониста;

- направленность учебного процесса класса тромбона на повышение субъектности начинающего музыканта, диверсификация его музыкально-слухового «багажа», обращение к интерпретационно-смысловой составляющей обучения;
- использование принципов проблемного и развивающего обучения, стимулирование поисковой активности школьников, их познавательной и творческой деятельности, формирование и создание у учащихся личного исполнительского опыта, конструирование собственных смыслов и целеполагания образовательного процесса;
- применение вербального, наглядного, практического, репродуктивного, проблемно-поискового, индуктивного и дедуктивного методов, направленных на развитие у учащихся соответствующих личностных качеств — когнитивных (познавательных), креативных (творческих), методологических (организационно-деятельностных);
- определение педагогических условий эффективной реализации эвристического подхода на начальном этапе обучения тромбонистов в КНР с разработкой диагностических критериев, позволяющих объективно оценивать уровни эвристической подготовки учащихся.

Для решения поставленных задач и проверки исходных предположений применялись следующие **методы исследования**:

– теоретические: структурный анализ, синтез, обобщение, моделирование;

– эмпирические: наблюдение, педагогические беседы, анкетирование, эксперимент, качественная и количественная обработка результатов исследования.

Методологическая база диссертации основывается на достижениях, полученных российскими и китайскими учеными-гуманитариями, в теории и

практике профессиональной подготовки будущих педагогов медно-духового профиля:

- методологический подход в педагогике музыкального образования (Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева, Т. А. Колышева, В. В. Краевский, Го Синь, Ли Биндэ, Ма Да, Цзоу Айминь и др.);
- эвристический подход в педагогическом процессе (В. И. Андреев, Н. А. Донченко, А.Д. Король, А.В. Хуторской и др.)
- проблемное и развивающее обучение (А.В. Брушлинский, В.В. Давыдов, Л.В. Занков, В.Т. Кудрявцев, Д.Б. Эльконин и др.)
- контекстный подход (А. А. Вербицкий, М. Д. Корноухов, Л. А. Микешина и др.);
- личностно-ориентированная парадигма усвоения знаний в гуманитарной сфере (А. А. Аронов, Е. В. Бондаревская, В. А. Кан-Калик и др.);
- теория диалоговой коммуникации в учебном процессе (В. С. Библер, О. В. Бочкарева, С. И. Дорошенко, Н.С. Ефимова, Л.Ц. Кагермазова и др.).

Теоретическая база исследования:

- *источники по искусствоведению*, раскрывающие художественную ценность музыкального искусства (Б. В. Асафьев, Д. Б. Кабалевский, А. С. Клюев, А. С. Соколов, В. Н. Холопова, Т. В. Чередниченко, Сю Хайлинь и др.); вопросы развития рефлексии в восприятии музыки, понимания ее художественного содержания (Л. Л. Мазель, В. В. Медушевский, Е. В. Назайкинский, Г. И. Панкевич, Е.А. Ручьевская, Т.В. Хафизова, Лу Цзямэй, Янь Жухуай и др.); развитие музыкальных способностей (Д. К. Кирнарская, Е. П. Крупник, В. И. Петрушин, Б. М. Теплов, А.В. Торопова, Г. М. Цыпин, Донг Ю, Ся Тянь, Ши Луцзя и др.).
- *музыкально-педагогические труды*, в которых исследуются содержательные аспекты профессиональной подготовки будущего педагога-музыканта (Е.А. Бодина, Л. С. Майковская, Л. Е. Слуцкая, Т. Г. Мариупольская, Л.А. Рапацкая, Д. В. Щирин, Сунь Вэй, Гуань Цзяньхуа, Хуан

Сяньюй, Хэ Сюймин и др.); различные аспекты обучения в классе тромбона (Г.А. Абаджян, В.Д. Блажевич, Н.В. Волков, Е.А. Рейхе, В.В. Сумеркин, Бай Фей, Дай Чжунхуэй, Ланг Цюнь, Тан Шен, Фу Ху, Фэн Чжэньци, Хуаньюй Хань и др.).

- *современные научные подходы* в модернизации системы музыкально-педагогического образования в Китае (М.А. Боечко, Лю Цян, Сюньфэй Доу, Тан Бо, У Цзиси, Яо Чжунда и др.).

Научная новизна исследования:

1. Доказана востребованность в современном медно-духовом образовании КНР методологических подходов, связанных с повышением субъектности учащегося в учебном процессе, творческой самореализацией начинающего тромбониста.

2. Выявлены содержательные характеристики эвристического подхода в классе тромбона школьного уровня, проявляемые в конструировании учащимся индивидуального смысла, цели, содержания и организации обучения, изучения собственных физических ощущений, целенаправленного поиска форм мышечной активности, а также осознания себя как ответственного субъекта исполнительства, выражающего художественные смыслы музыкального произведения.

3. Разработаны новые формы обучения и его организации в классе тромбона школьного уровня в современном Китае.

4. Сформулированы педагогические условия и методологические принципы, актуальные для эффективной реализации эвристического подхода на начальном этапе обучения тромбонистов в КНР.

5. Определены критерии уровней эвристической подготовки начинающих тромбонистов по мотивационному, мышечному и рефлексивному компонентам учебного процесса.

Теоретическая значимость — положения диссертации дают возможность осуществлять коррекцию учебного процесса класса тромбона в школах

современного Китая во взаимосвязи проблемного и личностно-ориентированного развивающего обучения, способствовать повышению уровня творческого развития начинающих тромбонистов.

Конкретизировано содержание мотивационного, методического и физиологического аспектов учебного процесса класса тромбона школьного уровня. Применительно к обучению начинающих тромбонистов обосновано обращение к категории китайской философии «Ци», используемой в расслабляющих и организующих целях и влияющей на весь исполнительский аппарат начинающего тромбониста — от психологического настроения и уровня рефлексии до мышечной активности тела.

Рассмотрены виды учебной деятельности и методы обучения, характерные для эвристического подхода в классе тромбона школьного уровня, а также процесс развития когнитивных (познавательных), креативных (творческих), методологических (организационно-деятельностных) качеств начинающих тромбонистов.

Практическая значимость диссертации:

Рассмотрены методические приемы, направленные на повышение уровня субъектности начинающего тромбониста в учебном процессе, позволяющие актуализировать его творческий потенциал.

Разработаны и апробированы разнообразные формы аудиторной и внеаудиторной работы, способствующие формированию познавательных, творческих и организационно-деятельностных качеств учащегося в тромбоновом классе школьного уровня.

Результаты исследования могут широко применяться в обучении игре на тромбоне в музыкальных и общеобразовательных школах КНР, педагогических курсов повышения квалификации медно-духового профиля, а также в разработках дидактических материалов по детскому музыкальному образованию.

Личный вклад соискателя:

- автором разработаны методологические установки, направленные на расширение музыкально-образовательного пространства КНР в его медно-духовом сегменте;
- определены содержательные характеристики эвристического подхода в классе тромбона школьного уровня в Китае;
- рассмотрены мотивационный, физиологический и методический аспекты обучения начинающего тромбониста;
- доказана продуктивность формирования эвристической подготовки начинающих тромбонистов по мотивационному, мышечному и рефлексивному компонентам учебного процесса;
- определены педагогические условия эффективной реализации эвристического подхода на начальном этапе обучения тромбонистов в КНР;
- сформулированы критерии диагностики уровней эвристической подготовки учащихся.

Достоверность положений диссертации обусловлена корреляцией теоретико-методических разработок соискателя новейшим подходам в сфере педагогики музыкального образования и исполнительства на медно-духовых инструментах, а также согласованностью используемой методологии с целями, задачами, объектом и предметом диссертации, анализом собственной эмпирической деятельности в контексте заявленной темы, апробацией ключевых положений работы в ходе опытно-практического эксперимента.

Исследование проводилось на кафедре музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена. В период с 2018 по 2020 годы изучались научные источники, связанные с тематикой исследования, а также формулировались цель, задачи, объект, предмет диссертации, корректировалась гипотеза. 2020/2021 учебный год — осуществлялась разработка методологических и теоретических основ диссертации, проводились анкетирование, педагогические наблюдения и задания формирующего этапа эксперимента. 2021/2022 учебный год — окончание

теоретической и экспериментальной работы, включавшей обучающий эксперимент и фиксацию результатов проведенного исследования.

Апробация и внедрение результатов проведенного исследования происходило в течении обучающего эксперимента, педагогической деятельности в классе тромбона и оркестра в школах КНР, обсуждения ключевых положений работы на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования РГПУ им. А.И. Герцена, в докладах на научно-практических конференциях разного уровня: «Искусство и педагогика в современной культуре» (г. Санкт-Петербург), «Внедрение результатов инновационных разработок: проблемы и перспективы» (г. Магнитогорск), «Закономерности и тенденции инновационного развития общества» (г. Казань), «Искусство. Педагогика. Культура» (г. Санкт-Петербург), «XXV Царскосельские чтения» (г. Санкт-Петербург), публикациях в научных изданиях, в том числе, журналах реестра ВАК и SCOPUS.

Апробация результатов исследования осуществлялась в образовательном процессе средней и старшей школ города Цитайхэ округа Боли провинции Хэйлуцзян (КНР).

На защиту выносятся следующие положения исследования:

1. Образование в сфере медно-духового искусства в современном Китае, имеет собственный путь развития, наполненный национальной спецификой и необходимостью решать принципиальные содержательные методологические и научно-методические вопросы, обусловленные точным целеполаганием учебного процесса, его направленностью на максимальную эффективность, социальный контекст и практическую востребованность. Модернизация учебного процесса класса тромбона школьного уровня в Китае направлена на активное нравственно-эстетическое воспитание учащихся, актуализацию инновационных методик, содействующих профессионально-личностному развитию молодежи, поощрение их исполнительской деятельности, использование передового опыта наиболее эффективных учебных заведений, а также повышение показателя количества выпускников, поступающих в профильные вузы.

2. В качестве методологического инструмента корректировки парадигмы обучения начинающего тромбониста мы выдвигаем эвристический подход, основная цель которого заключается в конструировании учащимся индивидуального смысла, цели, содержания и организации обучения, изучения собственных физических ощущений, целенаправленного поиска форм мышечной активности. И, вместе с тем, осознания себя как ответственного субъекта исполнительства, выражающего художественные смыслы музыкального произведения. Обращение к эвристическому подходу в классе тромбона осуществляется во взаимосвязи с проблемным, развивающим и личностно-ориентированным обучением. Данный подход сочетает познавательную и художественную деятельность учащегося, а конечной целью является не усвоение конкретных знаний и умений, а осуществление творческой самореализации начинающего тромбониста.

3. Ключевыми педагогическими условиями, необходимыми для эффективной реализации эвристического подхода на начальном этапе обучения тромбонистов в КНР являются физиологические и возрастные возможности начинающего музыканта, его мотивационная готовность к занятиям, а также контекстуальность процесса обучения. Данные условия обеспечивают насыщенное содержание эвристической подготовки обучающихся, которое, помимо технологической составляющей, связано с ощущением физиологии своего организма как индивидуального музыкально-исполнительского аппарата, уровнем восприятия музыкального искусства, уже накопленным и постоянно расширяющимся слуховым опытом, способностью ориентироваться в музыкальных жанрах, формах и стилях, содержательно и аргументированно оценивать музыкальные произведения.

4. В эвристическом подходе учебного процесса тромбонового класса содержание «Ци» как одной из категорий китайской философии служит в расслабляющих и организующих целях, учитывая ментальную предрасположенность китайских детей к этому феномену. Осознание активного использования

«Ци» — не чисто техническая проблема, а способ мышления с сильной смысловой субъективностью. Это влияет на весь исполнительский аппарат начинающего тромбониста — от психологического настроя и уровня рефлексии до мышечной активности тела. Кроме того, значение категории времени в технике «Ци» представляет огромную методическую ценность для обучения начинающего тромбониста в плане эффективной организации его домашних занятий и, в целом, постижении исполнительского искусства как искусства процессуального и временного.

5. В эвристическом подходе начинающий тромбонист выполняет такие виды учебной деятельности как познание новых объектов и предметов, связанных с избранным музыкальным инструментом и знаний о нем; индивидуальные исполнительские действия на этом инструменте; самоорганизация и созидание в самостоятельных домашних занятиях. При этом у учащихся развиваются когнитивные, творческие и организационно-деятельностные качества личности, коррелирующие с пропорциональными методами обучения. Когнитивные — эмпатия, методы смыслового, символического и образного видения, сравнения и эвристического наблюдения, конструирования понятий и гипотез. Творческие — метод придумывания, образной картины, ассоциаций, преувеличения. Организационно-деятельностные — метод целеполагания, самостоятельного планирования, самоорганизации обучения и взаимодействия, рефлексии.

6. Актуализация эвристического подхода в классе тромбона базируется на методологических принципах, среди которых принцип личностного целеполагания учащегося, индивидуальной стратегии развития, метапредметного содержания класса тромбона, продуктивности обучения, контекстуальной ситуативности и образовательной рефлексии. В реальном учебном процессе чаще всего используется комбинация указанных принципов. Их сочетание и интеграция является прерогативой преподавателя в классе тромбона, важнейшим показателем его профессиональной компетентности.

Структура диссертации. В составе работы введение, три главы (включающие восемь параграфов), заключение, список литературы (144 источников) и приложения. Общий объем исследования составляет 178 страниц, из них 148 страниц основного текста.

ГЛАВА I. ТРОМБОН В МУЗЫКАЛЬНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ КИТАЯ

1.1. Художественно-звуковые и технологические характеристики тромбона в формировании оркестровой культуры Китая

Тромбон входит в группу медных духовых музыкальных инструментов. В том виде, который используется в оркестровой музыке сейчас, этот инструмент появился около 1450 года в Бургундии во Франции, тогда он представлял вариацию кулисной трубы. В английском, французском и итальянском языках слово Trombone (по-китайски 长号 *chánghào*) буквально переводится как «большая труба» [99]. В древности люди использовали рога животных для воспроизведения различных звуков во время торжественных церемоний, войн, жертвоприношений и охоты. Фактически этот «рогообразный» инструмент является предком тромбона. В симфоническом оркестре тромбон и скрипка являлись первыми инструментами, исполнявшими хроматическую гамму. Предшественником тромбона считается сакбут¹, инструмент несколько меньших размеров.

Хотя тромбон не стал популярен сразу же после своего появления, тем не менее, он обладал мощным, величественным звуком, на нем можно было исполнять хроматическую гамму пяти октав, а также добиться особого эффекта глиссандо. Из-за этого он достаточно быстро укрепился в составе симфонического оркестра, а в XX веке его даже стали называть «королем джазовой музыки».

¹ Сакбут (от фр. *saquer* — тянуть к себе, *bouter* — толкать от себя).

В XVII–XVIII веках тромбон в основном использовался в церковной музыке. Но также и на городских праздниках, для развлечения жителей или в других особых случаях. Поэтому на многих западных картинах того времени мы можем видеть ангелов, держащих тромбон, чтобы сообщать новости. Кроме того, качество тромбонового звука ближе всего к человеческому голосу, поэтому инструмент часто использовался для поддержки мужского голоса в церковном хоре [102]. В периоды Возрождения и Барокко тромбон всегда был важным инструментом не только для религиозной музыки, но и охоты, с его уникальным качеством звука. Однако в ходе исторического развития осталось только два из четырех первоначальных типов инструмента, а именно бас-тромбон и теноровый тромбон. В настоящее время используется тромбон, изобретенный и созданный Гансом Хэнком в 1520 году с великолепным, блестящим и торжественным звуком. Композиторы также часто используют этот инструмент для выражения драматических музыкальных эффектов, например, в особо значимых оперных сценах. Л. Бетховен был первым, кто творчески использовал тромбон в симфоническом оркестре, например, в знаменитой «Пятой симфонии». Великому немецкому композитору принадлежит также двойной тромбоновый квартет — именно эта музыка звучала на его похоронах. Кроме того, следует упомянуть использование тромбонов в замечательных произведениях Г. Берлиоза, Г. Малера, Р. Вагнера и Р. Штрауса.

Тромбон состоит из длинной тонкой свернутой металлической трубки с выдвинутой кроной (кулисой), раструба и мундштука. Передвижная трубка (кулиса) является основной частью тромбонов, поэтому ее внутренний цилиндрический диаметр оказывает большое влияние на высоту звука, регистр, тембр и другие характеристики звучания. На протяжении исторического развития разный внутренний цилиндрический диаметр кулисы, именуемый мензурой, определял виды тромбонов (например, тромбон-сопрано, тенор-тромбон, басовый тромбон, тенор-тромбон в строе В), в связи с чем изучение истории развития тромбонов в значительной степени есть исследование процесса изменения внутреннего цилиндрического диаметра кулисы — мензуры.

Европейские производители медно-духовых инструментов, чтобы удовлетворить различные требования музыкантов и композиторов к тромбону, непрерывно экспериментировали с мензурой тромбона, в результате чего в период барокко появились тенор-тромбон и альт-тромбон [115]. Мензура тенор-тромбона в то время составляла 11,73 мм. Это был костяной или деревянный инструмент, обладавший тембром горна, его нередко использовали И. С. Бах и Г. Ф. Гендель для исполнения теноровых и баритоновых партий. Производство этого инструмента в эпоху барокко было достаточно простым, а его регистр был подобен регистру басовой трубы (по звучанию ниже басовой трубы лишь на чистую кварту), однако вследствие его негибкости тенор-тромбон был вытеснен другими инструментами. Звук тенор-тромбона solo можно услышать в «Реквиеме» В. А. Моцарта. В период классицизма вслед за непрерывным развитием технологий изготовления инструментов постепенно утвердились тромбоны четырех видов: тромбон-сопрано, альт-тромбон, тенор-тромбон и басовый тромбон.

Вследствие того, что тенор-тромбон утратил свое место в оркестре, доминирующее положение постепенно занял альтовый тромбон. Мензура последнего составляла 12,7 мм., поэтому его звучание было выше на чистую квинту, нежели у тенор-тромбона в строе «В», при закрытом положении основной тон — «Е». Его раструб был немного меньше, чем у тенор-тромбона в строе В, тембр яркий, что особенно проявлялось в высоком регистре². Он обладал следующим диапазоном:



Рис. 1.

² Во многих музыкальных сочинениях периода классицизма композиторы указывали, какой отрывок следует исполнять альтовым тромбоном.

Альтовый тромбон мог извлекать все полутона. Некоторые композиторы классического периода предпочитали использовать средний и высокий регистры альтового тромбона, чтобы добиться определенного эффекта [122]. В. А. Моцарт во втором действии «Дон Жуана» и в «Волшебной флейте» использовал этот прием при описании духовных наставлений, а также в трех партиях для двух альтовых тромбонов и одного тенор-тромбона. Морис Равель также обратился к этому сочетанию в своем произведении «Болеро».

Альтовый тромбон был наиболее популярен в XVIII — XIX вв., однако у него был и недостаток: маленькая мензура (12,7 мм.), которая позволяла достигать чистых интонаций и прекрасных высоких звуков, однако тембр инструмента был близок валторне, при этом качество звучания низких тонов было плохим — эти слабые места в значительной степени ограничили развитие альтового тромбона.

В романтический период стремительное развитие получил басовый тромбон, внутренний цилиндрический диаметр кулисы которого был трех принятых стандартов: 1) от 11,95 до 12,45 мм, 2) от 13,00 до 13,59 мм; 3) от 13,59 до 14,3 мм. Использовался также басовый тромбон в строе G, его звучание было ниже, чем у тенор-тромбона в строе B на малую терцию. Он имел следующий диапазон:



Рис. 2.

В Германии изредка использовали басовый тромбон в строе F с внутренним цилиндрическим диаметром кулисы, равным 14,3 мм. Его диапазон можно представить следующим образом:



Рис. 3.

Этот тромбон мог рождать басовые звуки гаммы С, которые не мог воспроизвести басовый тромбон в строе G: для создания этих звуков следовало подняться на октаву выше, нежели позволял басовый тромбон в строе G. Еще одним басовым тромбоном был тромбон в строе E, его диапазон представлен ниже:

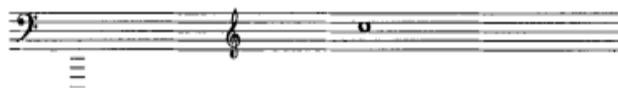


Рис. 4.

В кантате для солистов, хора и оркестра «Stabat Mater» («Богородица Скорбящая») выдающегося чешского композитора Антонина Дворжака используется тональность «В», которую позволял исполнить лишь басовый тромбон в строе «E».

Непрерывное совершенствование басового тромбона привело к тому, что современные инструменты приобрели унифицированный внутренний цилиндрический диаметр кулисы — 14,30 мм. Это значение было признано международным стандартом, а добавление к инструменту роторного клапана «F» или двух клапанов «F» и «E» или «F» и «Es» обеспечило его дальнейшее принятие и использование музыкальными группами всего мира [122].

Начиная с периода классицизма альтовый тромбон в строе В пользовался значительной популярностью у музыкантов: его присутствие можно обнаружить в утонченной камерной музыке, роскошной симфонии или популярном джазе. Сегодня альтовый тромбон в строе В имеет мензуру размером 12,7 мм, 12,9 мм, 13,34 мм (что соответствует международным стандартам), а также 13,74 мм и 13,89 мм. Этот инструмент обладает широким диапазоном, являясь связующим элементом между трубой и тубой, что обусловлено особенностями его регистра, силы звучания и распределением дыхания.

Тенор-тромбон в разных регистрах обладает разными особенностями тембра:

- в самом низком регистре: звуки может воспроизводить лишь тромбон с роторным клапаном «F», его звучание низкое и глухое, как правило, используется в сольных партиях;
- в среднем низком регистре: звучание имеет угрожающий характер, мощная игра рождает торжественные и энергичные звуки, а слабая — тусклые, низкие и глухие звуки;
- в среднем регистре: звучание энергичное и сочное, мягкое и одновременно сильное, весьма выразительное и притягательное; этот регистр используется весьма часто;
- в высоком регистре: звучание мощное и великолепное, торжественное и наполненное силой; интенсивная игра рождает величественные звонкие, громкие и чистые звуки, в то время как низкое по интенсивности исполнение создает сочные, нежные и прекрасные, мелодичные звуки. Этот регистр также используется весьма часто;
- в самом высоком регистре: звучание несколько напряженное, качество звука плохое, часто выбирается для мощной игры, в то время как исполнение низкой интенсивности довольно затруднительно; как правило, используется в сольных партиях [131].

Отметим, что качество звука тромбона очень плотное и насыщенное. Оно кажется тяжелым, поэтому музыканты не должны играть слишком быстро, а структура мелодии не должна быть слишком сложной. Таким образом, тромбон, как правило, больше подходит для воспроизведения небольших по размеру эпических фраз.

Исходя из анализа звуковых характеристик регистра, интенсивности игры и особенностей дыхания, можно сделать вывод, что наиболее подходящим для тромбона является диапазоном от контроктавы «B» до первой октавы «b». Многие композиторы чаще всего используют именно этот диапазон в своих произведениях.

Приведенное выше описание различных видов тромбона с разным внутренним цилиндрическим диаметром кулисы позволяет не только понять общий

ход истории развития тромбона, но также осознать роль различных тромбон в различных музыкальных стилях того или иного периода, а также достоинства и недостатки этих музыкальных инструментов. Знание различных видов тромбона крайне важно для каждого музыканта, поскольку лишь полное понимание используемого инструмента позволяет исполнителю достичь максимального уровня в своей игре, а также добиться наилучших педагогических и исполнительских результатов.

Приведем в качестве примера тромбон в строе «В»: начинающие исполнители могут использовать инструмент с мензурой размером 12,7 мм, обучающиеся в колледже — играть на тромбоне с внутренним цилиндрическим диаметром кулисы 12,9 мм, студенты университетов высокого роста могут попробовать играть на инструменте с мензурой 13,34 мм. В симфоническом оркестре может быть выбран тромбон с мензурой 13,89 мм, для сольного выступления — с мензурой 13,34 мм, а для джаз-бэнда внутренний цилиндрический диаметр кулисы может варьироваться от 12,7 до 12,9 мм.

Бас-тромбон и теноровый тромбон в настоящее время являются двумя наиболее распространенными видами инструмента в профессиональных симфонических оркестрах, где тромбоновая группа обычно состоит из двух теноровых тромбон и одного басового.

Бас-тромбон неотделим от ансамбля с момента его рождения, это инструмент ансамбля, созданный изначально для использования в оркестре. По сравнению с другими духовыми инструментами у него меньше сольного репертуара, обычно это адаптации пьес тенорового тромбона. Настоящие сольные пьесы на бас-тромбоне, которые можно услышать — это произведения только современных композиторов последних десятилетий.

Между тем, бас-тромбон имеет широкий диапазон тембров, способных выражать самые разные музыкальные эмоции — яркость, высокомерие, торжественность, резкость, энтузиазм, а также мягкий юмор и комические проявления. Все это позволяет ему занять уникальное положение в симфоническом

оркестре и в стилистическом аспекте — от признанных шедевров симфонической классики до специфических созвучий южноамериканской джазовой музыки [140]. Благодаря особой выразительности этого инструмента многие композиторы написали в своих оркестровых произведениях развернутые сольные партии бас-тромбона.

В симфоническом оркестре басовый тромбон обычно исполняется как третий или четвертый тромбон этой группы. Это важная роль, которая соединяет партию тромбона и партию тубы. Он соединяет среднюю и низкую партии в оркестре, являясь «несущей опорой» целостной звуковой партитуры симфонических произведений.

Как классический инструмент, бас-тромбон всегда был инструментом, на котором трудно играть по-настоящему хорошо. Хотя в XX веке уровень исполнения на тромбоне значительно повысился, появилось много выдающихся музыкантов, которые подняли тромбонное исполнительство на беспрецедентную высоту. Это, в частности, Джек Теоарден, Том Дорси, Гленн Миллер и другие. В конце прошлого столетия Кристиан Линдберг из Швеции был самым выдающимся и известным представителем тромбонного искусства в джазе, успешно преодолевшим границы технических возможностей этого инструмента.

Произведения композиторов XX века поставили перед исполнителями на тромбоне более серьезные задачи. И с точки зрения музыкальности, и с точки зрения технических возможностей предъявляются высокие требования, связанные с технологией исполнительства, использования дыхательных техник, решением интонационных и штриховых задач, точного выражения эмоций и художественного содержания произведений [132].

Более чем столетний период проникновения европейской духовой музыки в Китай — это процесс ее интеграции и взаимодействия с национальной духовой музыкальной культурой [130]. В результате этого в настоящее время сложилась достаточно распространенная исполнительская практика игры на этих инструментах, а также многоуровневая система обучения. За последние

годы в Китае в связи с интенсивным ростом международного культурного сотрудничества, тромбон начинает пользоваться все большей популярностью среди любителей музыки. Увеличивается также и количество людей, обучающихся игре на этом музыкальном инструменте.

Согласно историческим данным, западная музыкальная культура (и музыкальные инструменты как часть этой культуры) стала известна в Китае с начала XVII века [122]. Начиная с этого времени европейская музыка, теоретические и композиционные принципы, методические приемы игры в той или иной степени присутствуют в музыкальном пространстве Китая. Тем не менее, если говорить о медных духовых инструментах, то лишь в конце династии Цин — начале Китайской Республики (около 1911 г.) появились первые духовые оркестры, а музыка для медных инструментов приобрела характерные национальные черты, став ярким явлением в истории китайской музыкальной культуры.

До этого первые духовые оркестры в Китае XIX века учреждали европейцы, занятые, как правило, в различных правительственных учреждениях. Однако такие коллективы выступали только при дворе или по особым случаям, например, на военных кораблях при различных значимых событиях. Позднее, в годы правления императора Гуансюя (1871-1908) сложилась практика использования тромбона вместо народных инструментов при исполнении во время путешествий, военных парадов и различных церемоний [132]. В восьмидесятые годы XIX века Шанхайский муниципалитет основал общественный оркестр, в состав которого вошли только иностранные исполнители — это был предшественник современного симфонического оркестра муниципалитета Шанхая.

В XX веке Китай оказался в эпицентре крупных общественных изменений, различных войн, социальной нестабильности, что оказало значительное влияние на развитие европейской духовой музыки в стране. На данном этапе духовые коллективы оказались представлены симфоническим оркестром

Шанхайского муниципалитета и Харбинским железнодорожным симфоническим оркестром. В то же время в Хунани, Шанхае и других регионах Китая были учреждены различные музыкальные профессиональные школы и развитие духовой музыки в стране вступило в новый этап.

С момента основания КНР в 1949 году развитие музыкального искусства оказалась под пристальным вниманием партии и правительства, в результате чего организованные по европейским стандартам духовые оркестры получили широкое общественное признание. Многие профессиональные коллективы продолжили свое формирование и развитие, а их деятельность становилась все масштабнее и интенсивнее. К наиболее представительным коллективам можно отнести Шанхайский оркестр, Центральный оркестр, Китайский оркестр кинематографии и т.д. [122]. В то же время во многих провинциях и городах страны стали появляться симфонические оркестры при театрах оперы и балета или ансамблях песни и пляски. В результате европейские медные духовые инструменты получили распространение и большую популярность в Китае, что также привело к повышению уровня исполнения и развитию образования в этой сфере.

В пятидесятые-шестидесятые годы XX века наиболее авторитетным деятелем в области духовой музыки в Китае был единогласно признан профессор Центральной музыкальной консерватории Ся Чжицю, специализировавшийся в игре на трубе, который внес значимый вклад в развитие медно-духовой музыки в Китае. Под руководством господина Ся Чжицю было подготовлено большое количество выдающихся трубачей и тромбонистов, воспитано множество профессиональных специалистов, способствовавших развитию данного сегмента музыкального искусства в Китае.

В семидесятые годы XX века в Китай впервые были приглашены европейские и американские оркестры для проведения гастрольных выступлений, что стало первым случаем знакомства с музыкальными коллективами этих стран. Позднее у многих китайских исполнителей на тромбоне появилась воз-

возможность отправиться за границу для совершенствования своего музыкального образования. Кроме того, многие всемирно известные исполнители на духовых инструментах нередко приезжали в Китай с концертами, лекциями и мастер-классами, что способствовало дальнейшей популяризации духовой музыки в стране, а также вывело исполнительство на новый уровень.

С началом реализации политики реформ и открытости Китай начал проводить более тесное общение и взаимодействие со странами мира, в том числе и в области музыкально-духовой культуры [113]. С восьмидесятых годов XX века до настоящего времени в Китае были подготовлены выдающиеся таланты в этой сфере. Сегодня во многих музыкальных школах Китая духовые оркестры достигли удовлетворительного уровня, в симфонических оркестрах крупных городов задействовано значительное количество высокопрофессиональных музыкантов-духовиков. Однако по сравнению с Европой, Америкой и другими странами духовая музыка и образование в Китае все еще имеет значительное пространство для повышения своего уровня.

В этом контексте необходимо учитывать несколько моментов, которые существенно отличают ситуации с исполнительством и обучением игре на медных духовых в Китае и в других странах.

Так, например, для молодых людей из европейских государств, в большинстве своем, это интересное хобби. Они любят музыку и обучаются игре на духовых инструментах, родители уважают и поощряют в них это стремление, справедливо полагая положительный эффект развития умственных способностей, повышения культурной грамотности, музыкального воспитания.

Что касается реальной ситуации в Китае, то большинство школьников, изучающих игру на медных духовых музыкальных инструментах, не обладают таким же высоким уровнем мотивации как их сверстники за рубежом. Музыкальные баллы позволяют поступить в более престижный вуз или получить более высокие показатели по музыкальным дисциплинам, поэтому лишь немногие учатся игре на духовых инструментах из интереса [121]. Немалое число школьников пассивно воспринимает обучение, родители выдвигают к

ним неоправданные ожидания, что приводит к значительному давлению на молодых людей, которые учатся духовой музыке не по своей воле, а в угоду родителям или сложившимся обстоятельствам.

Отметим в этой связи, что в европейских странах редко создаются специализированные музыкальные школы, поскольку в них происходит чрезмерно раннее ограничение музыкальной свободы ребят и погружение в определенную специальность, что влияет на формирование искреннего и настоящего интереса к музыкальной культуре. Обучающиеся в школах находятся на начальном уровне формирования культурного знания, в то время как университетское образование приобретает большую глубину и является ключевым этапом овладения конкретной выбранной специальностью. Не случайно в большинстве стран Европы открыты лишь любительские музыкальные школы, в которых занятия проводятся, как правило, не столь углубленно. Это облегчает реализацию образовательной деятельности для школьников в области общего музыкального развития, в то же время не оказывает заметного влияния на учебный процесс в общеобразовательных школах [135]. После окончания средней школы и прохождения жесткой конкуренции некоторые выпускники, имеющие незаурядные таланты в области музыки, могут продолжить получение профессионального образования в консерватории, остальные же абитуриенты поступают в многопрофильные университеты.

В целом, рассматривая вопрос только с точки зрения образовательных целей, следует заключить, что обучение китайских молодых людей игре на медных духовых инструментах значительно отстает от уровня подготовки европейских подростков, что вызвано **отсутствием рациональных целей обучения**. В результате процесс изучения духовых инструментов отличается нестабильностью, современные методики игры на духовых инструментах используются недостаточно, а уровень образования в данной области демонстрирует большой разрыв по сравнению с европейскими странами и США.

Кратко резюмируя, отметим:

1. Тромбон, обладающий специфическим тембром, близким человеческому голосу и широким диапазоном, в оркестре является связующим элементом между трубой и тубой. Композиторы часто используют этот инструмент для выражения драматических музыкальных эффектов, например, в особо значимых оперных сценах и оркестровых партитурах.

2. Ясное представление о типах тромбонов, их исторической эволюции, структуре, диапазоне, технологических возможностях, особенностях звукоизвлечения в различных музыкально-исторических стилях крайне важно для каждого музыканта, поскольку это позволяет добиться наилучших педагогических и исполнительских результатов.

3. Произведения композиторов XX-XXI веков ставят перед музыкантами-тромбонистами более серьезные задачи. Предъявляются высокие требования, связанные с технологией исполнительства, использованием дыхательных техник, решением интонационных и штриховых задач, точным выражением эмоций и художественного содержания.

4. Возрастает музыкально-просветительское значение деятельности духовых коллективов в учебных заведениях различного уровня и статуса — музыкальных и общеобразовательных школ, колледжей и университетов. Эта деятельность становится более масштабной, диверсифицированной, интенсивной. Тем не менее, по сравнению с Европой, Америкой и другими странами духовая музыка и образование в Китае все еще имеет значительное пространство для повышения своего уровня.

1.2. Тромбон как солирующий и оркестровый инструмент: репертуар и исполнительские характеристики

Медные духовые инструменты в Китае имеют очень краткую историю своего существования. Лишь в XX веке они получают некоторое распространение, в первую очередь, как оркестровые инструменты. В последнее время наблюдается заметная диверсификация этого спектра китайской музыкальной культуры, например, за счет стремительного роста школьных и университетских духовых оркестров, проведения конкурсов и фестивалей, публикаций музыкальных сочинений современных китайских композиторов. Но в первую очередь, расширяется круг самих инструментов, из которых наиболее популярными становятся тромбон и саксофон.

Возрастает (в том числе и географически) сеть учебных заведений различного уровня и статуса, где есть отделения духовых инструментов. Появляются методические работы отечественных авторов (У Цзиси [118], Цзюй Чунаньхань [123], Цю Синьцзы [124], Чжао Жуйлинь [129], Шэнь Юань [136] и др.), касающиеся различных аспектов музыкального обучения на тромбоне, в том числе, вопросов звукоизвлечения, воплощения художественного содержания произведений и совершенствования технологических навыков.

Фактически, тромбон можно назвать наиболее близким к человеческому голосу музыкальным инструментом. Не случайно он использовался для поддержки мужского голоса в церковном хоре. Кулиса тромбона устроена по принципу человеческих голосовых связок. Поскольку тромбон был единственным духовым инструментом, способным играть хроматические гаммы, он начал появляться как сольный инструмент в аристократических музыкальных салонах [140]. Хотя в репертуаре все-таки преобладали переложения пьес для других инструментов.

Произведения разных исторических периодов имеют очевидные различия в стилях исполнения, музыкальном выражении и основных технологических методах. Для исполнения произведений эпохи барокко широко используется теноровый тромбон. Его звук торжественный и величественный в динамике *Forte*, и мягкий и полный в более тихой звучности выражает богатые музыкальные эмоции. В качестве примера можно привести «Концерт фа минор» Г. Генделя, музыка которого имеет ярко выраженный религиозный колорит и очень выразительна. Мелодические линии первой части концерта очень красивы, имеют секвенционную структуру и сопровождаются довольно большим количеством орнаментики. Главная трудность второй части произведения — длинные линии шестнадцатых нот в медленном темпе требуют соответственно продолжительного дыхания. Язык должен быть свободным, так как сила дыхания заставляет его свободно подпрыгивать во рту, подобно воспроизведению звука «Та». Использование этого метода звукоизвлечения соответствует характеристикам исполнения музыки периода барокко — мелодические линии выровнены при ясности произнесения каждой отдельной ноты.

Еще одна вещь, на которую следует обратить внимание в произведениях барокко, это точный ритм. Хороший контроль штриха и ритма в исполнении делает эту музыку более яркой и волнующей.

Произведения романтической музыки резко контрастируют со строгой и величественной музыкой эпохи барокко с ее уникальным сильным, свободным и безудержным стилем. Композиторы-романтики уделяли больше внимания выражению субъективных эмоций, психологической стороне художественного содержания создаваемых произведений. В этом контексте показательным является «Романс» К. М. Вебера. Этот немецкий композитор является одним из основоположников немецкой романтической музыки. Его произведения демонстрируют богатые фантазийные черты, нередко с очерченной сюжетной линией. Композиционные приемы обусловлены богатым темпераментом, требуют интенсивного изменения музыкальных красок и динамических

контрастов. Произведение начинается с мягкого тихого звучания и увеличивается по мере расширения мелодической фразы. Этот способ музыкального развития требует от тромбониста способности хорошо контролировать дыхание.

Для этого очень полезно использовать базовое упражнение на интенсивность дыхания. Сначала мы вдыхаем воздух в брюшную полость, чтобы наполнить воздухом поясницу живота, затем расслабляем губы и медленно и равномерно пропускаем через них воздух, чтобы произвести легкую вибрацию. А затем, используя опору живота, увеличиваем скорость воздушного потока, чтобы губы сильно вибрировали. Интенсивность дыхания особенно контролируется при его замедлении, пока звук не ослабнет, и вибрация губ не исчезнет. В это время следует расслабить тело, особенно мышцы живота, открыть рот и горло, чтобы дыхательная система стала гладкой.

Следует также учитывать, что темповые градации в романтической музыке более свободны. Мелодия «Романса» состоит из двух предложений с одинаковым ритмом, но с разной высотой тона. Чувствуется и изменение состояния — от умиротворенно спокойного к более напряженному и активному. Это должно находить свое отражение и в ощущении музыкального времени. Кроме того, исходя из названия пьесы, исполнитель должен суметь передать ее вокальную основу. Также важно различать структуру фразы — в зависимости от этого определять дыхание и равномерно распределять его в нужном ритме.

Стоит отметить, что именно в XIX веке появляется первый концерт для солирующего тромбона с оркестром. Его автор, Фердинанд Давид (1810–1873), родился в Гамбурге. В 1836 году он был приглашен Мендельсоном в качестве концертмейстера Лейпцигского оркестра (знаменитого Gewandhaus Orchestra). Концерт Давида — одно из самых известных произведений тромбонового репертуара и «пробный камень» для проверки художественного и технического уровня любого тромбониста. Он является обязательным и в учебном процессе и конкурсной программе.

В этот период тромбон в симфоническом оркестре — это не просто гармоническая и ритмическая поддержка. Он постепенно становится краеугольным камнем звуковой партитуры. Композиторы все больше используют его как мелодический солирующий инструмент. В Первой и Четвертой симфониях И. Брамса можно услышать прекрасные тромбонные соло. Г. Берлиоз смело расширяет верхний диапазон тромбона в своей «Траурно-триумфальной симфонии». Добавим также виртуозное владение тромбонными регистрами в знаменитом «Болеро» М. Равеля, а также одну из вершин солирующего тромбонного репертуара — концерт для тромбона с оркестром Н. Римского-Корсакова (1877). Кроме того, здесь следует назвать оркестровые партитуры Р. Вагнера, Р. Штрауса и Г. Малера. Вагнер использует большое количество тромбонов, чтобы выразить величественную динамику своей музыки. В третьей симфонии Малер написал трогательную и красивую мелодию, полностью раскрывая звуковые характеристики тромбона. Это великолепное соло чаще всего требуется сыграть на конкурсном прослушивании в оркестр.

XX век существенно раздвигает технологические и художественные возможности инструмента. К тромбону обращаются такие крупные композиторы как Д. Мийо («Зимнее концертно» для тромбона с оркестром), П. Хиндемит (соната для тромбона и фортепиано), А. Шнитке («Звук и отзвук» для тромбона и органа), В.М. Блажевич и многие другие.

В последнее время появляется значительное количество произведений для медных духовых инструментов, созданных китайскими композиторами — как с использованием национальных музыкальных материалов, так и в русле западных традиций [103]. Тромбонный репертуар здесь отражает общие тенденции развития национальной медно-духовой музыкальной культуры. Эти работы можно условно разделить на две категории:

1. *Адаптированная музыка (аранжировки, транскрипции, переложения)*

Этот тип духовой музыки основан на китайских народных песнях, национальной инструментальной и оперной музыке, популярных песнях компози-

торов разных стран и т. д. Для оптимальной адаптации и достижения необходимого художественного эффекта используются особенности того или иного духового инструмента, их звуковые и регистровые возможности, тембровые характеристики и т. д. [132]. Известный педагог, профессор Шанхайской консерватории исполнитель на трубе, получивший образование в Соединенных Штатах, господин Чжу Цидун составил первый в Китае сборник переложений для трубы известных музыкальных произведений, который был опубликован Шанхайским издательством литературы и искусства в 1960 году. Небольшая хрестоматия содержит десять аранжировок для трубы solo и два дуэта. Музыкальным материалом послужили такие известные китайские песни как «Алам Хан» (адаптация народных песен Синьцзян), «Осенний урожай» (фрагменты оперы «Девушка с белыми волосами»), народная песня Синьцзяна «Цветок», песни провинции Фуцзянь «Выбери чай и сразись с бабочкой», «Счастливая встреча» и т. д.

Идентичную тенденцию можно наблюдать и в современном китайском тромбовом репертуаре. Например, в известной ансамблевой аранжировке хубэйской народной песни «Мелодия лодки-дракона» тромбон используется в качестве ритмической основы. При этом, мелодия песни свежая и живая, остроумная и юмористическая. Яркий, металлический, и в то же время, прозрачный звук тромбона передает живописную атмосферу жизни региона Туцзя, его гор и лесов.

Другой пример — вступительная тема песни «Красный отряд женщин». Звук этой фразы резкий, короткий и мощный, а ритм ясный, давая слушателям ощущение мужества, стремления идти вперед. Исполнение тромбоном этой темы производит эффект, который другие инструменты не могут заменить.

Среди популярных изданий китайского тромбового репертуара отметим «Шандандан цветет красным» и «Весна Памира» (адаптированные на основе материалов народных песен северного Шэньси, опубликованные издательством Brass Publications в 1983 году) и «Три времени цветения сливы» Ся Чжицю на основе древних китайских мелодий. А также песни «Почему цветы

такие красные» в переложении Цзя Шуана, «Цветы и барабаны», «Восходящее солнце на пастбищах», «Спой народную песню для вечеринки» в обработке Чэнь Найшэна, также изданные в восьмидесятых годах.

Образец успешной аранжировки национальной инструментальной музыки — «Два источника, отраженные в луне» Сюн Жунли, а также «Возвращение прицельной стрельбы» Чэнь Сеяна по одноименной песне и мотивам Пекинской оперы, «Зеленая сосна на вершине горы Тай», «Восходящее солнце на пастбищах» (обработка Ло Гуансиня), «Солнце красное в небе» (обработка Фанг Динхао), «Башня желтого журавля» (обработка Шэнь Имина) и другие. Эта музыка внесла заметный вклад в развитие тромбонового исполнительства в современном Китае, расширение и разнообразие учебного и концертного репертуара, совершенствование технических навыков игры на этом инструменте [133].

2. Оригинальные произведения для медных духовых инструментов

Среди таких произведений в настоящее время проявляется тенденция расширения использования самых разных музыкальных жанров и форм, а также сочетания инструментов. Кроме того, хотя и более опосредованно, используется китайский национальный фольклор. В качестве примера приведем «Синьцзянский танец» (соч. 1955г.) Дин Шандэ для флейты, гобоя, кларнета, английского рожка и трубы. В 1981 году г-н Сюй Линь опубликовал соло на трубе «Конькобежный вальс в вариациях» в третьем номере журнала «Music Creation», а в 1970-х годах он также сочинил трио для труб «Стоя на горе Мяолин и глядя на Пекин». «Девушка-пастушка», написанная Луо Пином, является весьма популярной в учебном школьном репертуаре. Совместное сочинение трех композиторов Тао Цзячжоу, Лу Ляньгуан и Че Цзыжао «Новая песня Тянь-Шань» (также известная как «Песня об армии и строительстве дорог Тянь-Шаня») издано Шанхайским издательством литературы и искусства в 1978 году.

В этом же ряду концертный этюд для тромбона «Весенние песни и танцы», сочиненный Вэй Цюнем и Цзя Шуаном, написанный к 30-летию основания Китайской Народной Республики и опубликованный в сборнике «Music Creation» в 1980 году. Соло для трубы сочинения Ли Яньшэна «Памир поет», изданное в этом же году, стало одним из наиболее часто исполняемых произведений. Прочно вошли в тромбовый репертуар аранжировки «Счастливые молодые воины» Ли Боле, «Народные песни и трубы» Ло Гуансиня, «Полет на золотом павлине» Вэй Цюня, «Танцы на Лушэне в честь жатвы» Сюй Линя, «Новая песня пастухов» Сюй Синьцзяня, «Весна в лугах» Лю Чжэньцзи, «Поэма о звуках прерий» Фан Цзуинь, соло Ма Юдао для тромбона «Gada Meilin Fantasia» и другие произведения, созданные, в том числе, с использованием музыкальных материалов этнических меньшинств. В конце 1970-х Сунь Дафан сочинил соло на валторне «Воспитание новичков под большим деревом ивы» и «Новые песни пастухов», проникнутые атмосферой монгольских пастбищ, а также региональным стилем северного Шэньси.

Показательны в этой связи произведения для медных духовых инструментов, изначально предназначенные в качестве учебного репертуара музыкальных и общеобразовательных школ. Это небольшие по объему пьесы, доступные по техническому уровню и близкие по художественному содержанию детям среднего возраста. Например, «Рондо» для трубы Лю Чжуана — миниатюра, созданная композитором во время учебы в Шанхайской консерватории с использованием китайской пентатоники. Пьеса имеет характерные черты национальной музыки и полностью раскрывает технологические возможности и звуковые характеристики трубы. «Два маленьких друга» Сюй Линя — это нетрудный концертный этюд для двух труб и оркестра. Он описывает двух друзей, которые любят футбол и собираются вместе, чтобы тренироваться на спортивной площадке.

Среди других опусов композитора для медных духовых — «Весна в стране Чжуан», «Спорт», «Лирик», «Романтик» и brass квинтет «Antiphonal» (опубликовано в «Music Creation» 1999 № 1). Сюй Линь внес значительный

вклад в развитие китайского искусства медных духовых инструментов. «Празднование урожая» Сунь Цзюня было опубликовано в майском выпуске журнала *International Trumpet Association* за 1990 год. Это первый случай, когда произведение китайского автора было опубликовано в журнале Международной ассоциации трубачей.

Есть немало произведений, которые в большей степени тяготеют к западной музыкальной традиции. Например, обращение к жанру концерта для солирующего инструмента с оркестром. Это валторновые концерты Ши Юнкан «Память» и Шу Юнгана «Песни плато», концерт Сюй Линя для трубы си-бемоль мажор, а также Концерт для трубы ми-бемоль мажор Лю Саньцзе и Чжан Руи, концерт «Ода прерии» Вэй Цзярэня для трубы. Эти произведения основаны на разной тематике и художественном содержании, с использованием западных композиционных техник и форм.

В дополнение к традиционным техникам композиции, в последние годы многие китайские композиторы перенимают современные композиционные стили для создания произведений для медных духовых инструментов [133]. Например, в «*You Gan*» для валторны Лю Юнпина, композитор использует политональную стилистику. Пьесы «Гелян Лян» Хоу Цзина и «Пихта» Джин Пина — это попытки соединить традиционные китайские народные песни с современными европейскими композиционными приемами. В этом же ряду две сонаты для валторны и фортепиано: У Юэбэя «Ущелье» (опубликованная в «*Music Creation*» № 1, 1986 г.) и Лу Цзиньена «Свет луны на реке Ланцань» (опубликованная в «*Music Creation*» № 3, 1990 г.), Концерт для трубы Чжао Чжэляна. В «Увертюре» Ши Ванвэя (издана в 1998 г., премьера состоялась в концертном зале Тяньцзиньской консерватории в 2001 году) всего тридцать тактов, но очень богатая атмосфера и эмоции. В «Балладе» для валторны и фортепиано Тиан Гана (2008г.) также ощущается влияние западного модерна. Концерт для трубы и духового оркестра «*Split Distance*», написанный молодым композитором Военно-политического оркестра Чен Цянем, представляет со-

бой развернутое произведение с современным музыкальным языком. Усложненные гармонии и техника контрапункта выражают огромный контраст (а, возможно и конфликт) между различными идеями и идеалами современного общества и древними цивилизациями.

Расширяются и стилистические «рамки» современных китайских произведений для медных духовых [130]. Это связано, в первую очередь, с привнесением элементов джазовой культуры. Так, например, молодой композитор Го Сида из военного оркестра Цзунчжэн создал «Nostalgia» для трубы и джазового оркестра. Эта пьеса нарушает прежнюю традицию использования традиционной китайской народной музыки. Автор смело использует лирические материалы блюза в качестве основной линии, дополняя их неповторимым национальным колоритом, добиваясь впечатляющих художественных эффектов.

В конце восьмидесятых годов XX века профильное периодическое издание «Music Creation» открыло рубрику «Новые произведения молодых авторов», где публикуют свои сочинения композиторы — студенты ведущих китайских консерваторий. Среди этих произведений для духовых «Jingpo Short Song» Лю Хунцзюня и упомянутое выше соло на валторне «You Gan» Лю Юнпина. Эта колонка сыграла положительную роль в поощрении и публикации творческих работ молодых китайских авторов.

В 2007 и 2008 годах издательством Baihua Literature and Art Publishing House был издан «Сборник избранных пьес для трубы» (всего 3 серии), составленный профессором Чен Жуй из Тяньцзиньской консерватории. Эта хрестоматия включает более тридцати произведений, созданных или обработанных с момента основания Китайской Народной Республики, многие из которых были опубликованы впервые [133]. Сборник состоит из нотных текстов сольных партий и фортепианного аккомпанемента, а также компакт-дисков с исполнениями данных пьес. В конце каждой партитуры также включена текстовая аннотация, чтобы учащийся мог иметь общее представление о каждом произведении.

Но, конечно, прежде всего, тромбон — важный басовый духовой инструмент в оркестре. Его тембр, богатый и теплый, со значительным регистровым диапазоном часто используется для исполнения лирических мелодий с глубокими и сложными эмоциями в solo симфонических и ансамблевых партитур.

Тромбон используется и в составе оркестра национальной оперы. В современной Пекинской опере сочетание западных оркестровых и национальных инструментов представляет собой красивый пейзаж с богатой выразительной палитрой. Вопрос интеграции европейских и китайских традиционных музыкальных инструментов для лучшего аккомпанемента этнической драмы, пения и танцев по-прежнему является долгосрочной проблемой, требующей длительного изучения, исследований и обсуждения, а также большой практики и экспериментов.

Но уже сейчас можно с уверенностью утверждать, что тромбон с уникальным глубоким тембром и характерным глиссандо может хорошо выражать свои собственные характеристики в сюжете оперы, будь то аккомпанемент или соло. Его использование делает ритм оперного сопровождения более устойчивым, гармонию более полной и приятной, а также позволяет лучше выразить драматургическую линию спектакля. Обычно для усиления ударного акцента основной мелодии в оперном сопровождении используется бас-тромбон.

Кроме того, социальные изменения в мире и стремительное развитие информационных технологий сделали доступными и открытыми международное музыкальное сотрудничество [106]. Интернационализация музыкального искусства и образования стала характерной чертой современной эпохи. Выдающиеся музыканты и композиторы получили возможность выходить на мировую концертную арену, путешествуя по крупнейшим городам мира, распространяя свои собственные музыкальные идеи. В качестве примера можно привести «Мотоциклетный концерт» для тромбона и оркестра («Motorbike Concerto», соч. 1988–1989 г.г.) шведского композитора Я. Сандстрема, в котором использованы почти все технические возможности этого инструмента с разнообразными звуковыми имитациями — от запуска двигателя мотоцикла

до характерного горлового пения. Тенденции мультикультурализма выражены в скрытой программе произведения, согласно которой современный Одиссей путешествует по миру на мотоцикле с тромбоном.

Сегодня тромбон полноценно существует как солирующий инструмент, а также в составе тромбового квартета, брасс-квинтета и других ансамблей медных духовых инструментов. И, конечно же, как традиционный оркестровый инструмент.

Выдающийся тромбонист XXI века К. Линдберг (ему и посвящен «Мотоциклетный концерт») основал международный конкурс тромбонистов и представительный музыкальный фестиваль, активно участвуя в популяризации обучения игре на этом инструменте. Можно сказать, что Линдберг сломал традиционный стереотип о его возможностях. Тромбон не только увеличивает свое присутствие в ансамбле и сольном репертуаре. Теперь он создает свой собственный стиль и художественное содержание.

В современном Китае огромную просветительскую миссию выполняют фестивали духовых оркестров учебных заведений разного уровня. Сегодня уже не редкость, особенно в крупных городах, наличие одного или даже нескольких духовых коллективов в музыкальной школе. Организовываются подобные оркестры даже в общеобразовательных школах и в непрофильных колледжах и университетах. В музыкальных и педагогических ВУЗах плодотворно действуют духовые коллективы и ансамбли более высокого уровня.

Организирующую роль в реализации такого перспективного направления музыкального просветительства играет Федерация тромбонистов и тубистов при Китайской ассоциации музыкантов, основанная в Центральной консерватории в Пекине в 2006 году [114]. На сегодняшний день проведено около десяти международных фестивалей игры на этих инструментах. Успешный поворот в сторону интернационализации духового исполнительства прослеживается во всем — будь то масштаб конкурса, количество и качество выступлений или профессионализм экспертов.

Проводимые фестивали выходят далеко за рамки только демонстрации музыкальных шедевров духового искусства и исполнительского мастерства участников — это, прежде всего, «эффективный просветительский механизм репликации музыкально-просветительского пространства страны» [90, с.178].

Во внеконкурсных программах фестивалей члены жюри регулярно проводят групповые и индивидуальные мастер-классы для предварительно зарегистрировавшихся студентов и учащихся. Начинающие музыканты получают прекрасную возможность погрузиться в атмосферу высококлассного образования и музицирования. Это настоящие праздники медно-духовой культуры, в котором участвуют как любители разных возрастов, так и молодые талантливые исполнители, которые профессионально обучаются музыкальному искусству — будущие педагоги, оркестранты, солисты.

Не случайно, Гран-при фестивалей Федерации предусматривается сразу в нескольких категориях: юношеской непрофессиональной, молодежной, взрослой и профессиональной. Отметим также внимание организаторов фестивалей к репертуарному регламенту конкурсной программы — она тщательно выверена по объему, степени сложности, стилистическому разнообразию и другим критериям в разных номинациях. География стран, представленных участниками, как правило, весьма широкая. Разнообразные мероприятия в рамках фестивалей широко освещаются средствами массовой информации, на них присутствует многочисленная публика.

В июле 2015 года в Шанхае впервые открылся организованный Шанхайской консерваторией Фестиваль игры на тромбоне, куда для совместного проведения мастер-классов были приглашены такие знаменитые тромбонисты-профессионалы, как Джозеф Алесси (солист Нью-Йоркского филармонического оркестра, признанный во всем мире мастер игры на тромбоне), Хао Цзе (ведущий солист Шанхайского филармонического оркестра) и другие музыканты. Разнообразие конкурсных выступлений и возможностей для самообразования привлекло к участию в фестивале тромбонистов-любителей из непрофильных университетов со всей страны.

В качестве другого примера можно привести прошедший в Пекине в мае 2016 года девятнадцатый Молодежный фестиваль искусств походных духовых оркестров, который в полной мере активизировал социально-культурную роль школьных коллективов. Благодаря ежегодным усилиям и инвестициям местного правительства все крупные начальные и средние городские школы смогли сконцентрироваться на развитии собственных духовых оркестров, чтобы качество исполнения стало еще выше. В долгосрочной перспективе это способствует развитию китайской духовой музыки в целом — ведь о качестве музыкального образования в большей степени свидетельствуют именно дети, их художественное развитие и способность полноценно воспринимать шедевры мирового музыкального искусства. Таким образом, фестивали медно-духового искусства становятся заметным генератором повышения уровня этого сегмента музыкального образования в современном Китае и ярким компонентом культурного пространства страны.

Кратко резюмируя, отметим:

1. В современном Китае фестивали медно-духового искусства с участием духовых оркестров учебных заведений разного уровня становятся заметным генератором повышения уровня этого сегмента музыкального образования и ярким компонентом культурного пространства страны. Организующую роль в реализации такого перспективного направления выполняет Федерация тромбонистов и тубистов при Китайской ассоциации музыкантов.

2. Тромбоновая репертуарная лакуна заполняется значительным количеством произведений, созданных китайскими композиторами — как с использованием национальных музыкальных материалов, так и в русле западных традиций. Этот процесс отражает общие тенденции развития национальной медно-духовой музыкальной культуры в стране. Создаваемые произведения можно условно разделить на две категории: адаптированная музыка (аранжировки, транскрипции, переложения) и оригинальные сочинения, созданные специально для этого инструмента. Кроме того, проявляется тенденция использования самых разных музыкальных жанров и форм, а также

сочетания инструментов медной группы и опосредованно использованного китайского национального фольклора.

3. Тромбон как важный басовый духовой инструмент в оркестре играет ключевую роль в симфонических и ансамблевых коллективах современного Китая. Особо стоит отметить его использование в составе оркестра национальной оперы, где сочетание западных оркестровых и национальных инструментов представляет собой красивый пейзаж с богатой выразительной палитрой. Вопрос интеграции европейских и китайских традиционных музыкальных инструментов для лучшего аккомпанемента этнической драмы, пения и танцев является долгосрочной проблемой, требующей длительного изучения, исследований и обсуждения, а также большой практики и экспериментов.

1.3. Современное состояние и перспективы развития китайского образования в сфере медно-духового искусства

С начала XXI века тенденции мультикультурализма становятся все более заметными в глобальном образовательном пространстве. Не исключением является и музыкальное образование Китая, которое становится все более интегрированным в мировую систему и отвечающим потребностям социального развития страны. В последние годы в Китае вслед за развитием рыночной экономики ужесточаются конкурентные механизмы, проявляющиеся в различных сферах жизни [14]. В данной ситуации вопрос о том, каким образом помочь собственному ребенку не проиграть на старте и не быть хуже сверстников, находится в центре внимания всех родителей, которые предпочитают, чтобы

их дети изучали несколько дополнительных предметов помимо предусмотренных аудиторных занятий в школе.

В ответ на потребности возникают различные кружки по интересам и курсы, которые незаметно приводят к изменениям в представлениях взрослых о воспитании детей, в том числе и его музыкальной составляющей. Сегодня в жизнь простых людей проникли роскошные фортепиано, струнные и духовые музыкальные инструменты лучших брендов. Кроме того, в семьи стали приглашать профессиональных педагогов для специального обучения детей [121]. Все больше китайских граждан стали слушать симфоническую и инструментальную музыку, открывая для себя художественное содержание, выраженное в новых тембрах, звуках, красках.

В современных условиях, вслед за интеграционными процессами мировой культуры, медные духовые музыкальные инструменты стали одной из важных составляющих художественного образования в Китае, не только воздействуя на душевные качества широкого круга любителей музыки, но и благотворно влияя на формирование нравственных ценностей и художественного вкуса учащихся музыкальных школ. Возрастает просветительское значение духового исполнительства [90], расширяется музыкально-учебный репертуар, в первую очередь, за счет аранжировок классических произведений. Профессия педагога-духовика становится очень востребованной, поэтому университеты обращают особое внимание на качественную подготовку в этой области музыкального искусства, использование инновационных образовательных платформ и ресурсов международного сотрудничества.

Вместе с тем, тромбоновое исполнительское искусство и образование в Китае еще находится в периоде своего становления. Если мы хотим, чтобы этот замечательный инструмент занимал соответствующее место в музыкально-образовательном пространстве страны и имел больше возможностей для развития в новую эпоху, нам нужно проявить более целостный взгляд на комплексное обучение и качество преподавательской работы.

Развитие всесторонних качеств молодого музыканта должно быть важным содержанием и необходимой частью начального обучения. Это особенно верно в отношении тромбона — духового инструмента, который имеет долгую историю и глубокие европейские культурные традиции, но также очень популярен сегодня в Китае и сочетает в себе классическое и современное разнообразие в исполнительском репертуаре. В этом контексте хотелось бы рассмотреть два аспекта, актуальные для исследования проблемы совершенствования учебного процесса тромбонного класса в музыкальных и общеобразовательных школах КНР:

1. Значение грамотности начинающего тромбониста в области истории и теории музыки для его гармоничного профессионального развития.

Данный тезис означает понимание учащимся истории западной классической музыки, а также положение и статус тромбона в ней. Несмотря на очевидность, это основное требование качественного музыкального образования по-прежнему чрезвычайно актуально для преподавания тромбона в школах. Тромбон, как медный духовой инструмент, имеет сходство с другими классическими оркестровыми инструментами, но в то же время у него есть свои важные отличительные технологические характеристики и совершенно другой процесс художественного становления — более извилистый и сложный. Хотя он появился достаточно давно, официально утвердился в классической оркестровой музыке только в начале XX века. Обладая уникальной тембральной индивидуальностью и очарованием, он стал незаменимым басовым инструментом в оркестре.

В то же время тромбон успешно открыл собственное пространство для развития в области современной популярной музыки, особенно в джазе, заслужив даже титул «короля джаза». Это полностью демонстрирует все разнообразие форм художественного выражения тромбонного искусства.

Таким образом, в преподавании игры на тромбоне знание истории музыки не ограничивается только категорией классического направления, но

также включает современную музыку и джаз. В то же время необходимо учитывать конкретные реалии в стране — тромбон лишь сравнительно недавно получил распространение в Китае. И хотя есть примеры большого прогресса в технологии исполнения, теоретическая база обучения все еще очень слаба, особенно с точки зрения интеграции с китайской культурой. Можно сказать, что культивирование всесторонних качеств молодых музыкантов является не только неизбежным требованием к художественным атрибутам и характеристикам обучения игры на тромбоне. Оно в значительной степени обусловлено объективными процессами формирования оркестровой культуры в Китае.

Кроме того, не следует недооценивать значение теоретической грамотности начинающих тромбонистов. Это и певческие навыки на сольфеджио, развитие музыкального слуха, знания гармонии, полифонии, оркестровки, музыкальных стилей, форм и жанров. Уровень теоретической грамотности для молодого тромбониста имеет конкретное выражение в исполнении — у тромбона нет четких клавиш, изменений высоты тона и элементов управления. Тромбонист полностью полагается на собственное дыхание, точные музыкальные ощущения, и главное — способность слушать. Для овладения соответствующими базовыми исполнительскими навыками от начинающего тромбониста требуются художественные способности и трудолюбие в занятиях [118]. Но есть и дополнительные факторы, актуализирующие разнообразные теоретические знания. Это, в частности, то, что на тромбоне чаще всего играют в ансамбле или оркестре, а не solo. Также необходимо учитывать стилистику различных инструментальных коллективов, таких как симфонические, военные, духовые, джазовые и даже современные электроакустические оркестры. Умение слушать партнера и согласовывать свою партию с другими — важные и востребованные профессиональные качества тромбониста, воспитывать которые необходимо уже с первых уроков.

2. Значение общекультурного развития учащихся, формирование их личностных качеств в учебном процессе класса тромбона.

Это также является весьма уязвимым моментом в обучении молодого тромбониста. На сегодняшний день, к сожалению, существует значительное доминирование технологической составляющей обучения. Более того, такая диспропорция проявляется даже на мотивационном уровне не только учащихся, но и в педагогическом сообществе (особенно, в начальном уровне обучения [114]), где привычнее следовать сложившимся «профессиональным» стандартам. Еще должно прийти понимание, что класс тромбона имеет разнообразные культурные и художественные атрибуты.

Это связано, например, с параметрами «музыкального багажа» начинающего тромбониста, уровнем его восприятия произведений музыкального искусства, уже накопленным и постоянно расширяющимся слуховым опытом, способностью ориентироваться в музыкальных жанрах, формах и стилях, содержательно и аргументированно оценивать музыку. И, наконец, главное — собственное отношение к исполняемому произведению. Что, в конечном счете, проявляется в необходимости формирования профессионально-личностных интерпретационных качеств начинающего тромбониста. Все это необходимо учитывать уже в образовательном процессе музыкальных и общеобразовательных школ. И актуальность такого подхода не зависит от того, станет ли учащийся по окончании учебного заведения профессиональным музыкантом.

Надо признать, что по сравнению со струнными, деревянными духовыми, фортепиано и другими инструментами, также импортированными с Запада, глубина и влияние медно-духового искусства очевидны, но еще не до конца осознаны в китайской научно-педагогической литературе [130]. Необходимо сделать все возможное для развития образования в этой сфере, особенно придавая значение любительскому уровню (воспитание квалифицированных слушателей) и учебному процессу детских музыкальных школ, максимально диверсифицировать каналы распространения и популяризации медных духовых инструментов.

Помимо отличий в целеполагании изучения игры на медных духовых инструментах между Китаем и европейскими странами существуют также значительные различия и в плане образовательных методик. В большинстве европейских стран существует весьма тесное международное взаимодействие и обмены между вузами. Кроме того, нередко проводятся открытые научные мероприятия, обеспечивающие диалог между специалистами в данной области. Что касается коммуникации между музыкальными институтами в КНР, то следует отметить лишь незначительное число академических мероприятий данного профиля. Проводимые в Китае семинары по музыке не отличаются достаточной степенью открытости и прозрачности, предоставляемая информация довольно закрыта, в результате чего не осуществляется обмен многими новыми результатами и идеями [135].

В современном мире в эпоху информационного общества и высокоскоростного распространения данных без свободного потока информации практически невозможно своевременно освоить новые технологии. Это приводит к тому, что актуальные знания о техниках и способах игры на медных духовых инструментах проникают в Китай со значительной задержкой и не в полном объеме.

Кроме того, следует учитывать, что преподавание технологических приемов игры на духовых музыкальных инструментах в Европе — это открытый процесс. Симфонические оркестры и музыкальные школы нередко проводят в разных местах различные сольные, ансамблевые выступления и мастер-классы, которые позволяют молодым людям, изучающим духовую музыку, наиболее наглядно акустически и визуально ощутить многообразие стилей игры различных мастеров. Увиденное и услышанное вживую позволяет обучающимся получить знания не только о том или ином технологическом приеме, но и стилистике, репертуаре, музыкальных новинках, различных интерпретациях и манерах исполнения, тем самым существенно восполнив недостатки обучения [94].

В отличие от такой модели, в духовом образовании Китая в большей степени используются чисто теоретические методы, школьники пассивно воспринимают материал в классе, в то время как книги являются основным или даже единственным источником получения знаний. В результате этого в значительной степени подавляется мотивация ребят к изучению духовой музыки. В рамках такого консервативного и ограниченного метода обучения, безусловно, невозможно воспитать талантливых исполнителей, обладающих высокой квалификацией и мастерством.

Финансирование образовательной деятельности в Китае оказывается, как правило, теми или иными государственными отраслевыми институтами — в этом также объективно существует определенный разрыв между Китаем и странами Европы и США. Рассмотрим, например, вопрос с точки зрения заработной платы профессоров, преподающих дисциплины по духовой музыке. Так, оплата труда педагогов-духовиков в странах Европы примерно в четыре раза превышает оклад персонала среднего звена, а иногда достигает его восьмикратного значения. Благодаря адекватной финансовой поддержке учебных заведений в Европе становится возможным проводить различные академические обмены и обеспечивать проведение лекций за рубежом. То, что в Китае пока сопряжено со значительными трудностями.

Еще один ключевой момент — в области преподавания игры на медных духовых инструментах страны Европы и США уделяют достаточное внимание занятиям по совместной игре в ансамбле, подчеркивая важность подготовки музыкантов для оркестра. Что касается современной практики преподавания духовой музыки в Китае, то процент сольного репертуара здесь значительно выше. Доля академических часов, отведенных на занятия в ансамбле, совершенно недостаточна, что приводит к тому, что многие обучающиеся, хотя способны весьма неплохо исполнять сонаты или концерты, однако не справляются с отрывками симфонических произведений и не могут удовлетворить возросшие требования оркестрового сообщества.

Вместе с тем, анализируя результаты экзаменов в инструментально-духовых классах последних лет и уровень организации школьных духовых оркестров, следует отметить заметные положительные эффекты. Все больше и больше детей изучают медные духовые инструменты, исполнительский уровень начинающих духовиков продолжает расти и совершенствоваться. Но мы также должны трезво осознавать, что расширение абсолютных чисел не всегда означает улучшение качества. Несмотря на то, что в последние годы в системе преподавания игры на тромбоне были достигнуты определенные успехи, по-прежнему остается ряд нерешенных проблем, которые влияют на качество образования.

Отметим в этой связи, распространенную практику неопределенности образовательных приоритетов, связи между технологиями и искусством в преподавании духовой музыки. Необходимо точно понимать взаимосвязь между этими двумя составляющими, их интегративную сущность.

С точки зрения организации образовательного процесса тромбонового класса в Китае, сравнительно большое внимание сегодня уделяется вопросам ритмической и интонационной точности, а также контролю качества звука. Некоторые преподаватели требуют от учащихся отработки правильного положения тела, вплоть до определенной мимики и движения мышц во время исполнения [119]. То есть акцентируется внимание к аудиовизуальной составляющей подготовки.

Однако нередко за рамками образовательного процесса остается глубокий художественный анализ исполняемой музыки. Кроме того, недостаточно прорабатывается дыхательная техника — молодые исполнители не осознают в полной мере всю важность именно этого аспекта игры на духовом инструменте. В музыкальных и общеобразовательных школах большинство учащихся на духовых инструментах имеют достаточно хорошие физиологические возможности путем постоянной практики усвоить ключевые принципы исполнительского дыхания, но это в свою очередь приводит к тому, что педагоги начинают меньше обращать внимание на важность дыхательной техники. И

это превращается в значительную проблему по мере усложнения музыкального репертуара. Кроме того, некоторые преподаватели полагают, что дыхание во время игры на медных духовых инструментах не слишком сильно отличается от обычного дыхания, и достаточно усиленно тренироваться, чтобы усвоить все особенности исполнительского дыхания. Они делают упор только на развитии технического мастерства своих воспитанников, что в известной степени препятствует повышению художественного уровня игры на духовых инструментах [123].

Проблема актуализации художественной составляющей обучения начинающего тромбониста и уровня его дыхательной техники напрямую коррелирует с личностными, глубоко индивидуальными характеристиками каждого отдельного учащегося — его физиологией, возрастом, темпераментом, интеллектом и т.д. То есть с насущной необходимостью повышения субъектности в образовательном процессе. Это влечет за собой существенную корректировку всей парадигмы обучения начинающего тромбониста.

В качестве методологического инструмента такой регуляции мы выдвигаем **эвристический подход, основная цель которого заключается в конструировании начинающим тромбонистом собственного смысла, цели, содержания и организации обучения, изучения собственных физических ощущений, целенаправленного поиска форм мышечной активности. И, вместе с тем, осознания себя как ответственного субъекта духового исполнительства, выражающего индивидуальные художественные смыслы музыкального произведения.**

В этой связи становится особенно актуальным понимание всеми участниками музыкально-образовательного пространства — педагогами, детьми и их родителями ключевых педагогических *условий*, необходимых для повышения эффективности занятий в классе такого специфического инструмента как тромбон.

1. Правильный возраст и мотивационная готовность изучения игры на тромбоне.

Прежде всего следует учитывать интерес ребенка или подростка к изучению игре на музыкальных инструментах [107]. Дети выражают свои мысли и чувства просто и наивно, при этом у них разные предпочтения в плане музыкальных инструментов. Это обусловлено врожденными факторами, а также влиянием приобретенного окружения. В связи с этим в процессе выбора музыкального инструмента взрослые должны проявить уважение к мнению ребенка и осмотрительность. Помимо этого, следует оценить комплекс факторов, например, тенденции развития музыкального искусства и социальные потребности, региональные условия и компетенции потенциального педагога, а также уровень конкуренции в той или иной музыкальной области — лишь после этого можно определить инструмент, которым будет заниматься ребенок [113].

Кроме того, следует обратить внимание на характер и модель музыкального инструмента, соответствие ему возраста и физического здоровья ребенка, и другие объективные условия. Как правило, с изучением тромбона справляются дети старше десяти лет, физическое развитие которых происходит довольно быстро и благополучно, а их губы и зубы не имеют отклонений от нормы. Родители и дети, желающие играть на тромбоне, не должны полагаться лишь на сиюминутный порыв и энтузиазм, но всесторонне осмысливать физические и возрастные условия.

2. Определение цели изучения тромбона и учет основных требований.

С точки зрения общих характеристик музыкального искусства можно отметить, что каждый инструмент обладает собственной неповторимой красотой и художественной выразительностью, которые не могут быть заменены другими инструментами. Лишь согласованность и слаженность всех инструментов позволяет сыграть великолепную симфонию — это должны четко понимать как родители, так и ученики. Тромбон — духовой инструмент, обладающий высоким художественным очарованием. Поскольку тромбон отличается необъятной энергией и мощностью, и в то же время способен быть нежным и мягким, он демонстрирует свою богатую выразительность и значимое место в

симфонической, духовой, легкой, джазовой и других жанрах музыки. Однако мы не должны вследствие этих достоинств и особенностей тромбона исказить или ошибочно толковать цели его изучения, полагая, что тромбон изучать лучше, чем другие инструменты, что тромбон играет наиболее важную и даже ключевую роль в оркестре, что благодаря освоению соответствующих навыков можно быстро прославиться и стать профессионалом.

Педагог по классу тромбона уже на первом занятии должен четко объяснить ученикам, что, во-первых, изучение игры на этом музыкальном инструменте основывается на индивидуальной любви к нему, а цель состоит в приобретении исполнительских навыков и умений [114]. Во-вторых, посредством изучения тромбона возможно сформировать собственные моральные качества и повысить личностные компетенции. И, в-третьих, если только в будущем представится возможность, то в результате изучения тромбона можно развиться в профессиональном плане.

3. Методическое обеспечение учебного процесса.

Практика обязательно должна идти в эффективной связке с теорией. Встретившись с какой-либо проблемой, необходимо разрешать ее с точки зрения методов игры на музыкальном инструменте. Кроме того, при решении этих задач необходимо обращать внимание на эффективное соединение теории и практики — если не придавать этому должного значения, то проблему будет трудно разрешить коренным образом.

В последнее время увеличилось количество методических работ китайских авторов, исследующих разнообразные аспекты обучения игре на тромбоне. Это, в частности, «Проблемы обучения игре на духовых музыкальных инструментах в младшей и средней школе и пути их решения» Лю Цяна [111], «Анализ игровых навыков на тромбоне» У Цзиси [118], «Изучение навыков игры на тромбоне» Фу Ху [119], «Как овладеть навыками игры на тромбоне» Фэн Чжэньци [120], «Курс обучения игре на тромбоне для начинающих» Цзюй Чуаньхань [123], «Формирование штриховых навыков в игре на тромбоне» Цю

Синьцзы [124], «О формировании базовых навыков преподавания духовой музыки» Чжан Ю [127], «Тромбон: пособие для начинающих и совершенствование навыков исполнительского мастерства» Чжао Жуйлинь [129] и т.д.

К сожалению, в этих и некоторых других работах, недостаточно изученным остается вопрос начального обучения игре на тромбоне. Педагог класса тромбона школьного уровня должен постоянно совершенствовать не только собственное исполнительское мастерство, но также быть информированным в появлении новых методик, дидактических подходов, касающихся подготовки начинающего тромбониста, уметь эффективно применять это в своей практической деятельности. В современных условиях музыкального интернет-пространства появляется возможность знакомства и с зарубежными достижениями в этой области. Цифровые технологии позволяют использовать педагогический опыт выдающихся мастеров тромбонового искусства в виде трансляций мастер-классов, лекций, концертов, а также электронных версий хрестоматий, учебных пособий, репертуарных сборников, этюдов и упражнений.

Компетентный педагог-тромбонист должен объяснить своим ученикам теоретическую систему игры на тромбоне в самом начале обучения, предоставить им возможность в полной мере овладеть базовыми знаниями игры на инструменте. Только в этом случае возможно заложить хорошую основу для дальнейших практических занятий, усилить результаты обучения и способствовать повышению уровня мастерства обучающихся.

4. Планирование домашних занятий.

Для повышения уровня своего исполнительского мастерства начинающие тромбонисты должны на регулярной основе заниматься изучением базовых навыков, способных в дальнейшем стать залогом качественного и художественного исполнения. Этого невозможно добиться только за счет обучения в классе с преподавателем. Необходимо четкое планирование домашних самостоятельных занятий с выстроенной регламентацией времени, чередования нагрузок, выполнения конкретных упражнений и работы над музыкальным произведением.

В оптимальном режиме программа ежедневных занятий может быть разделена на несколько частей в течение дня: выполнение утренних упражнений на выдержанные звуки, стаккато, а также исполнение гамм в различных тональностях (15–30 минут). Это позволит улучшить дыхание, тембральную окраску и гибкость амбушюра. Кроме того, исполнение специальных этюдов и трудных фрагментов изучаемых произведений на протяжении тридцати минут до часа (в зависимости от возраста учащегося и других факторов) во второй половине дня также способствует повышению мастерства игры на духовом инструменте. И, наконец, работа над звуковой отделкой музыкальных произведений ежедневно в вечернее время поможет овладеть их художественным содержанием и стилистикой. Использование данного алгоритма домашних занятий обеспечит повышение качества исполнительского мастерства начинающего тромбониста.

Исходя из вышеизложенного, можно сформулировать следующие дидактические принципы корректировки учебного процесса медного духового класса школьного уровня в современном Китае:

1. Содействие нравственно-эстетическому воспитанию учащегося.

В процессе преподавания духовой музыки следует сосредоточиться на формировании волевых и общих личностных качеств школьников, что призвано содействовать их нравственному воспитанию. Изучение основ игры на духовых инструментах требует не только наличия музыкального таланта, но также сильной воли, упорства и настойчивости. В связи с этим ученики, осваивающие духовые инструменты, должны проявлять усердие и сосредоточение, а также глубоко погружаться в учебный процесс.

2. Актуализация инновационных методик, содействующих максимальному профессиональному развитию учащегося.

С точки зрения профессионального развития следует отметить, что образование в области духовой музыки Китая не является совершенным, особенно это касается уровня начальной и средней школы. На сегодняшний день уровень начального и среднего образования в Китае отстает от уровня других

стран мира. С другой стороны, этот недостаток может в будущем обеспечить большее пространство для профессионального развития. Поэтому обращение к методическому аспекту подготовки молодых духовиков должно не только соответствовать требованиям их профессионального развития, но и содействовать ему.

3. Поощрение образовательных обменов на разных уровнях, использование передового опыта наиболее эффективных учебных заведений.

В последние годы ни одно спортивное соревнование, музыкальный фестиваль или иное крупное культурное событие в Китае не обходится без духового оркестра. Художественные фестивали, школьные праздники, церемонии поднятия флага, приемы почетных гостей и другие мероприятия, проводимые в начальных и средних школах, сопровождаются мощными и торжественными звуками духовых инструментов. Все это доказывает, что духовая музыка, обладающая неповторимым праздничным характером, занимает значимое положение во взаимодействии между людьми и обменах между странами.

4. Повышение показателя количества учащихся, поступающих в профильные вузы.

В настоящее время образование в области духовой музыки еще не сформировало свои основные концепции и подходы, хотя энтузиазм молодых людей к овладению приемами игры на духовых инструментах находится на подъеме. При этом мотивационная составляющая учебного процесса должна иметь четкое целеполагание. Создание новой модели обучения духовой музыке, реализация стандартизированных образовательных методов позволит достичь цели повышения показателя количества обучающихся, поступающих в вузы.

Подчеркнем, что, качество преподавания в классе тромбона может быть улучшено только при условии повседневного профессионального совершенствования преподавателей, понимания ими основных теоретических положений своей специальности и гибкого использования знаний в практической учебной деятельности. Преподаватели должны непрерывно «открывать своим

воспитанникам передовые теоретические идеи, появляющиеся в их специализации, развивать ключевые музыкальные компетенции, формировать многогранных профессиональных исполнителей и квалифицированных меломанов» [114, с.67].

Очевидно, что для развития образования в сфере духовой музыки в Китае необходимо решить перечисленные объективные проблемы. В первую очередь, Китай должен заимствовать и изучать передовые методы и концепции обучения духовой музыке стран Европы и Америки, совершенствовать педагогические модели и образовательную систему, проводить четкий контроль выпускников, не позволяя обучающимся, не справившимся с экзаменами, окончить учебное заведение. Это позволит повысить стандарты трудоустройства в стране и избежать негативного влияния неквалифицированных кадров. В то же время производители медных духовых музыкальных инструментов в Китае должны создавать продукцию более высокого качества. В плане социальной среды можно опираться на опыт европейских стран, модернизировав конкурсную систему аттестации в области духовой музыки. Ведь недостаточно четко расставленные приоритеты в музыкальном образовании, особенно на начальном этапе оказывают влияние на качество и результаты обучения.

Резюмируя вышесказанное, можно заключить, что:

1. Дидактические принципы корректировки учебного процесса класса тромбона в музыкальных школах Китая предполагают активное содействие нравственно-эстетическому воспитанию учащегося, актуализацию инновационных методик, содействующих его профессионально-личностному развитию, поощрение образовательных обменов на разных уровнях, использование передового опыта наиболее эффективных учебных заведений, а также повышение показателя количества выпускников, поступающих в профильные вузы.

2. Становится особенно актуальным понимание всеми участниками музыкально-образовательного пространства — педагогами, детьми и их родителями ключевых педагогических условий, необходимых для повышения эффективности занятий в классе такого специфического инструмента как

тромбон. Такими условиями являются физиологические и возрастные возможности начинающего тромбониста, его мотивационная готовность к занятиям, а также контекстуальность обучения.

3. Данные условия обеспечивают насыщенное содержание учебного процесса класса тромбона, которое, помимо технологической составляющей, связано, например, с параметрами «музыкального багажа» начинающего тромбониста, уровнем его восприятия произведений музыкального искусства, уже накопленным и постоянно расширяющимся слуховым опытом, способностью ориентироваться в музыкальных жанрах, формах и стилях, содержательно и аргументированно оценивать музыку. И, наконец, главное — собственное отношение к исполняемому произведению. Что, в конечном счете, проявляется в необходимости формирования профессионально-личностных интерпретационных качеств начинающего тромбониста.

4. Образование в сфере медно-духового искусства в Китае вступило на собственный путь развития, наполненный национальной спецификой и необходимостью решать принципиальные содержательные методологические и научно-методические вопросы, обусловленные точным целеполаганием учебного процесса, его направленностью на максимальную эффективность, социальный контекст и практическую востребованность.

Выводы по главе I

1. Более чем столетний период проникновения европейской духовой музыки в Китай — это процесс ее интеграции и взаимодействия с национальной духовой музыкальной культурой. В результате в настоящее время сложилась

достаточно распространенная исполнительская практика игры на этих инструментах, а также многоуровневая система обучения.

2. В современных условиях, вслед за интеграционными процессами мировой культуры, медные духовые музыкальные инструменты стали одной из важных составляющих художественного образования в Китае, не только воздействуя на душевные качества широкого круга любителей музыки, но и благотворно влияя на формирование нравственных ценностей и художественного вкуса учащихся музыкальных и общеобразовательных школ. Возрастает просветительское значение духового исполнительства, расширяется музыкально-учебный репертуар, в первую очередь, за счет аранжировок классических произведений и создаваемых опусов современных китайских авторов.

3. Профессия педагога-духовика становится очень востребованной, поэтому профильные университеты обращают особое внимание на качественную подготовку в этой области музыкального искусства, использование инновационных образовательных платформ и ресурсов международного сотрудничества.

4. Тем не менее, большинство школьников, изучающих игру на медных духовых музыкальных инструментах, не обладают достаточным уровнем мотивации к занятиям. Немалое число учащихся пассивно воспринимает обучение, родители выдвигают к ним неоправданные ожидания, что приводит к значительному давлению на молодых людей, которые учатся духовой музыке не по своей воле, а в угоду родителям или сложившимся обстоятельствам.

5. Обучение игре на медных духовых инструментах школьного уровня в КНР значительно отстает от уровня подготовки европейских подростков, что вызвано отсутствием рациональных целей обучения. В результате учебный процесс отличается нестабильностью, современные методики игры на духовых инструментах используются недостаточно. Проблема актуализации художественной составляющей обучения начинающего тромбониста и уровня его дыхательной техники, как специфики тромбонового исполнительства, напря-

мую коррелирует с личностными, глубоко индивидуальными характеристиками каждого отдельного учащегося — его физиологией, возрастом, темпераментом, интеллектом и т.д. То есть с насущной необходимостью повышения субъектности в образовательном процессе. Это влечет за собой существенную корректировку всей парадигмы обучения начинающего тромбониста.

6. В качестве методологического инструмента такой регуляции мы выдвигаем эвристический подход, основная цель которого заключается в конструировании учащимся собственного смысла, цели, содержания и организации обучения, изучения собственных физических ощущений, целенаправленного поиска форм мышечной активности. И, вместе с тем, осознания себя как ответственного субъекта исполнительства, выражающего индивидуальные художественные смыслы музыкального произведения.

ГЛАВА II. ЭВРИСТИЧЕСКИЙ ПОДХОД В УЧЕБНОМ ПРОЦЕССЕ ТРОМБОНОВОГО КЛАССА ШКОЛЬНОГО УРОВНЯ В СОВРЕМЕННОМ КИТАЕ

2.1. Содержательные характеристики эвристического подхода в классе тромбона в школах КНР

В настоящее время в Китае существует острая необходимость и практическая востребованность привлечения инновационных подходов в методах обучения игре на духовых инструментах, особенно в начальном и среднем уровнях подготовки [114]. К сожалению, сегодня, даже в исполнительских классах учитель объясняет музыкальный материал, а ученик — получает информацию. В этом процессе молодой музыкант пассивно воспринимает знания, при этом не развивается его активная личностная позиция, сформированная осознанным отношением к самообучению и самоконтролю.

Художественная идея актуализации новых подходов в образовательном процессе класса тромбона школьного уровня в КНР заключается в необходимости обратить внимание на интерпретационную составляющую музыкального обучения, а также повысить музыкально-слуховой «багаж» учащихся. Это позволит школьникам посредством понимания художественных образов и средств музыкальной выразительности проявить и развить свое воображение и фантазию. При этом следует придавать особое значение формированию устойчивых эстетических взглядов и способности у молодых тромбонистов оценивать явления музыкального искусства, а также собственную творческую деятельность.

Как уже указывалось в предыдущем параграфе, данные задачи можно решить путем обращения к эвристическому подходу, который, к сожалению, в настоящее время практически не используется в музыкальном обучении в Китае в сфере медно-духового искусства. Предпосылками эффективности актуализации эвристического подхода здесь являются индивидуальная форма обучения в классе тромбона, творческо-исполнительская основа образовательного процесса, а также специфика, связанная с самостоятельными субъективными физиологическими ощущениями и действиями обучающегося в процессе освоения инструментально-игровых навыков.

Есть и еще одно, пожалуй, самое существенное обстоятельство обращения к эвристическому подходу именно в китайских школах. Учебный процесс класса тромбона в значительной степени связан с освоением дыхательных техник. Это напрямую соотносится с категорией «Ци» (иероглиф 氣), одной из основных в китайской философии, обозначающей в различных контекстах дыхание, жизненную силу, воздушный поток, энергию. Эта духовно-энергетическая субстанция является специфическим индикатором китайского этноса, характерным проявлением его культурной идентичности.

Чаще всего содержание «Ци» используется для медитации и в лечебных целях. В эвристическом подходе тромбонового обучения данный феномен служит, в первую очередь, в психологически расслабляющих и организующих целях, учитывая, ментальную предрасположенность китайских детей к этому феномену. Осознание учащимися активного использования «Ци» — это не чисто техническая проблема, а способ мышления с сильной субъективностью. Это влияет на все исполнительское состояние начинающего тромбониста — от психологического настроения и уровня рефлексии до мышечной активности тела. Основная причина того, что у многих молодых духовиков неверные методы игры, заключается в том, что они не выработали активного осознания исполнительского процесса.

Кроме того, значение категории времени в технике «Ци» представляет огромную методическую ценность для обучения начинающего тромбониста в

плане эффективной организации его домашних занятий и, в целом, постижении исполнительского искусства как искусства процессуального и временного. Подробнее мы затронем этот вопрос в экспериментальной части исследования.

Эвристический подход в образовании обычно связывают со знаменитыми диалогами Сократа со своими учениками в заданном «коридоре возможностей». Путем цепочки наводящих вопросов и ответов-размышлений с последующими уточняющими вопросами и ответами-резюме, создается впечатление самостоятельного нахождения учащимися ответов на поставленные их наставником вопросы.

Безусловно, данный подход значительно поднимает статус ученика. Педагог обращается к нему как к младшему коллеге, максимально задействовав механизмы диалоговой коммуникации и творческого сотрудничества. Но, с другой стороны, также повышается и ответственность начинающего тромбониста за свои действия — ведь они основаны на личностных ощущениях и рефлексии, а не на указаниях извне. Ценность таких знаний и умений несоизмеримо выше.

Так, например, одно из распространенных упражнений по технике расслабления, которое использовалось в эксперименте — дыхание лежа на спине. В этом положении тело ребенка пребывает в состоянии полного покоя и умиротворения. В процессе дыхания участвуют мышцы брюшного пресса и диафрагма, и именно тогда можно ощутить и зафиксировать ту самую точку вдоха, которая впоследствии будет необходима в различных исполнительских приемах на тромбоне [120]. Понятно, насколько здесь важны именно личностные ощущения молодого тромбониста и контроль за своим телом — никакие педагогические показы этого не смогут заменить.

Конечно, данный подход требует от педагога помимо многих узкопрофессиональных компетенций, гибкого использования на занятиях разнообразных методов в корреляции с ситуативным контекстом и индивидуальностью учащегося [39]. Ведь многое зависит от умело поставленных вопросов-про-

блем, их сочетания — от риторических, требующих однозначной реакции ребенка — до вопросов, побуждающих к размышлению и не подразумевающих единственно правильного ответа. По крайней мере, немедленного, до получения начинающим духовиком некоторого эмпирического опыта. Выбор метода остается за педагогами, важно лишь соблюдать условие: он должен быть эффективным и не навредить учащемуся.

Таким образом, задачами эвристического подхода в обучении начинающего тромбониста можно считать формирование и создание у учащегося собственного личного опыта, связанного с ощущением физиологии своего организма как индивидуального музыкально-исполнительского аппарата, а также конструирование собственных смыслов и целеполагания образовательного процесса. Исходя из этого, эвристический подход в обучении сочетает в себе познавательную и творческую деятельность, а конечной целью является не усвоение конкретных знаний и умений, а осуществление творческой самореализации начинающего тромбониста.

Актуализация эвристического подхода в классе тромбона базируется на определенных методологических принципах. Среди них:

1. Принцип личностного целеполагания учащегося — предполагает организацию учебного процесса в классе тромбона с учетом целей каждого из учащихся. Следует учитывать невозможность точной фиксации этой цели. Ребенок и даже его родители часто не в состоянии самостоятельно ее сформулировать. Однако постановка определения цели крайне важна — как линия горизонта, к которой необходимо будет стремиться. В эвристическом подходе педагог с помощью наводящих вопросов и приводимых примеров из реальной жизни (желательно знакомой учащемуся) побуждает своего воспитанника к тезисной фиксации желаемой цели обучения, которая впоследствии может быть неоднократно скорректирована.

В качестве одного из примеров можно привести организацию встречи бывших выпускников класса после концерта, где в неформальной обстановке,

в разговоре были бы затронуты соответствующие темы, успешные примеры творческого развития сверстников и т.д.

2. Принцип индивидуальной стратегии развития — предусматривает в том числе и возможность использования учащимися тех или иных методов обучения, исходя из собственных физических, временных возможностей, художественных предпочтений, мотивационной готовности к занятиям. Это касается, например, выбора конкретных упражнений и музыкального репертуара, участия в концертах и конкурсах, других внеклассных мероприятиях и т.д. Этот принцип, также, как и предыдущий, предполагает тесное взаимодействие преподавателя с родителями учащегося — их помощь и советы будут способствовать эффективности учебного процесса.

3. Принцип метапредметного содержания тромбонового образования подразумевает интегративные способности молодого музыканта использовать знания, полученные на других дисциплинах музыкального профиля, а также широкого спектра гуманитарной сферы. Этот принцип, к сожалению, еще крайне недостаточно реализуемый в области начального медно-духового образования, в эвристическом подходе имеет свою специфику — это личностный и практико-ориентированный выбор молодого музыканта определенного сегмента знаний и умений, обусловленный индивидуальными предпочтениями и контекстуальной востребованностью. Так, например, неумение чисто интонировать и спеть мелодию тромбонового произведения, побуждает учащегося развивать свои навыки по предмету сольфеджио; желание получить информацию об авторе этого произведения формирует стремление к познанию учебного содержания соответствующей дисциплины «музыкальная литература» и т.д.

4. Принцип продуктивности обучения направлен на личностный образовательный прогресс учащегося. Необходимо фиксировать любой результат учебной деятельности начинающего тромбониста — овладение тем или иным штрихом, дыхательной техникой, публичное выступление в концерте и т.д.

При этом, получаемый новый продукт должен быть объективно оценен по разнообразным спецификациям и охарактеризован в общей стратегии музыкального становления учащегося. В этом плане очень эффективен метод сравнения. Например, предложить сравнить достигнутый уровень естественной вибрации губных мышц у ученика с тем, какой был месяц или полгода назад. Ощущения мышечной активности будут сохранены в памяти и сознании молодого тромбониста.

5. Принцип контекстуальной ситуативности обучения — связан с учетом самого разнообразного контекста образовательного процесса класса тромбона — физических возможностей учащегося, его мотивации, цели конкретного урока, технологических и художественных характеристиках изучаемого произведения, организационных моментах, продолжительности занятий и т.д. Здесь имеет большое значение верная диагностика преподавателем наиболее слабых, уязвимых моментов в комплексном развитии учащегося с целью «подтянуть» их целостном исполнительском аппарате музыканта. Это может быть решение даже небольшой, локальной проблемы, например, качественное исполнение штриха стаккато в барочной музыке с помощью специального упражнения на активизацию работы кончика языка и вибрато губных мышц.

6. Принцип образовательной рефлексии предусматривает непрерывное осознание учащимся личностных смыслов реализуемой в процессе обучения собственной деятельности, актуализацию ее интеллектуальной составляющей. Для этого предлагается, например, такой метод как ведение начинающим тромбонистом дневника своих домашних занятий, в котором бы фиксировались проблемы и достижения, недостатки и пути их преодоления, локальные и более отдаленные цели и т.д.

Следует отметить, что обращение к эвристическому подходу в классе тромбона осуществляется во взаимосвязи с проблемным и развивающим обучением. Это объясняется тем, что данные методы, несмотря на их специфич-

ность и различие в приемах работы, направлены на личностно-ориентированное обучение. Также подчеркнем, что формы и методы эвристического подхода не ограничиваются только соответствующей интенностью занятий в классе тромбона в школе и домашней работой учащегося. Это и различные по тематике творческие внеклассные мероприятия — посещение концертов, лекций, экспозиций выставок и музейных коллекций, прослушивание и обсуждение записей выдающихся исполнителей, участие в конкурсах и фестивальных проектах, мастер-классах, организация классных концертов, презентаций, выполнение письменных творческих работ, рисунков и т.д.

Формулируя методы обучения, наиболее актуальные в эвристическом подходе в классе тромбона, отметим, что в этом аспекте мы опирались на работы А. В. Хуторского ([82],[83],[84],[85]) по теории, методологии и практике эвристического обучения. Это, в частности:

- *вербальный метод* как основная база формирования теоретических и фактических знаний начинающего тромбониста;
- *наглядный метод*, имеющий особенное значение при индивидуальной форме обучения технике дыхания и исполнительским приемам;
- *практический метод*, закрепляющий теоретическую информацию;
- *репродуктивный метод*, актуальный по мере возрастания объема получаемых знаний учащимся, обобщающий и структурирующий информацию и физические ощущения начинающего тромбониста;
- *проблемно-поисковый метод*, развивающий самостоятельность мышления молодого музыканта, творческо-исследовательскую составляющую учебного процесса;
- *индуктивный и дедуктивный методы* как умения начинающего тромбониста анализировать информацию в интентивности от частного к общему и наоборот.

Адаптируя к учебному процессу класса тромбона указанные методы по классификации А. В. Хуторского отметим, что начинающий духовик выпол-

няет такие виды деятельности как познание (освоение) новых объектов и предметов, связанных с избранным музыкальным инструментом и знаний о нем; создание учеником личностного продукта образования в форме различных исполнительских действий на этом инструменте; самоорганизация предыдущих видов деятельности — познания и созидания в самостоятельных домашних занятиях.

При выполнении этих видов деятельности у учащихся развиваются соответствующие им качества личности:

1) **когнитивные** (познавательные) качества — умение адекватно воспринимать музыкально-учебный материал; индивидуальное выражение своего понимания тех или иных знаний, умений и навыков; потребность в диалоговом коммуникационном взаимодействии; стремление находить причинно-следственные характеристики разнообразных явлений окружающего музыкально-образовательного пространства, их личностная коннотация;

2) **креативные** (творческие) качества — способность к нестандартным смысловым оценкам и ассоциациям в своем исполнительстве, фантазия, гибкость мышления, толерантность к чужому мнению, богатая эмоциональная палитра понимания художественных значений произведений музыкального искусства, наличие своей аргументированной позиции;

3) **методологические** (организационно-деятельностные) качества — способность личностного осознания задач учебной деятельности, умение их сформулировать; потребность ставить перед собой цель и организовать ее достижение; умение прогнозировать свои действия и структурировать их, готовность к рефлексивному мышлению и организованному взаимодействию в коллективе.

В соответствии с перечисленной классификацией личностных качеств обучающихся, в эвристическом подходе в классе тромбона будут эффективными следующие методы обучения:

Когнитивные методы обучения:

Метод эмпатии подразумевает «вчувствование» начинающего тромбониста в состояние другого субъекта. Это может быть как на уровне эмоционального «приятия» действий преподавателя, его показа различных исполнительских приемов, дыхательных техник и т.д., до осмысления художественного содержания, исполняемого произведения через индивидуальность автора, историческую эпоху, жанровую принадлежность, музыкальный стиль. С помощью эмоционально-художественных и рефлексивных представлений начинающий тромбонист пытается ощутить и познать изнутри изучаемый в учебном процессе предмет или объект.

Метод смыслового видения особенно актуален в музыкальном обучении, где нет четких формул и аксиом. Где зачастую к одной и той же цели можно двигаться по разным траекториям. В такой интенции именно смысловая составляющая становится доминирующей константой обучения начинающего тромбониста. Нередко это позволяет учащемуся понять первопричину конкретной учебной задачи, а также позволяет формировать у начинающих тромбонистов такие качества, как сосредоточенность, двигательная координация, мышечная память и т.д.

Метод символического видения связан с особой художественной реальностью процесса духового исполнительства. Символ, как образ исполняемой пьесы содержит в себе ее смысл, выступает средством выражения и познания этой реальности в процессе построения молодым музыкантом многоуровневых связей между технологическими задачами музыкального произведения и его художественным образом. Например, решительный и мужественный характер исполняемой пьесы предопределяет выбор конкретного штриха, динамики, дыхания, способа звукоизвлечения и соответствующую технологию работы. Преподаватель также может предложить ученику изобразить символ исполняемой пьесы в графической, акустической, вербальной или иной форме (например, движения танца или марша). Важное место занимает объяснение и

аргументация (обоснование) начинающими тромбонистами созданных ими интерпретационных значений-символов.

Метод сравнения применяется как в технологическом, так и художественном аспекте обучения начинающего тромбониста. В первом случае это может быть, например, сопоставление мышечных ощущений, дыхательных техник, двигательных (моторных) приемов. В художественном аспекте этот метод используется в обращении к различному контексту (историко-социальному, культурологическому, национальному, стилевому, жанровому), а также для сравнения различных интерпретационных версий музыкальных произведений — в записи или «живом» концертном исполнении. Для обучения данному методу преподаватель также может предложить вопросы, например, такие: что представляет собой метод сравнения? Всегда ли и все правомерно сравнивать в музыкальном исполнительстве? Каковы критерии сравнения, насколько они объективны?

Метод образного видения безусловно окрашен эмоционально-образными характеристиками молодого музыканта. Представление начинающим тромбонистом о музыкальном произведении не в примитивных дихотомиях «грустно — весело», «громко — тихо», «медленно — быстро», а в более тонких эмоциональных индикациях. Например, мрачные, тяжелые, сумеречные образы. И по контрасту — солнечный, светлый, весенний звук. Преподаватель может предложить своим воспитанникам нарисовать образы музыкальных произведений, услышанных на недавнем концерте, придумать свое название к непрограммным пьесам (например, прелюдии, марше, танцам). Молодые музыканты в вербальной или графической форме выражают свои эмоции от прослушанного или исполненного произведения.

Метод эвристического наблюдения как «целенаправленное личностное восприятие учеником различных объектов является подготовительным этапом в формировании его теоретических знаний. Наблюдение есть источник знаний ученика, способ их добывания из реальности бытия, то есть его можно отнести к эвристическим методам обучения» [5]. В классе тромбона данный метод

очень важен. Он позволяет учащемуся непосредственно получать информацию, внимательно следя за действиями своего учителя при педагогическом показе.

Как уже отмечалось, в классе тромбона школьного уровня имеет огромное значение физиологический аспект обучения — различные типы и техники дыхания, контроль работы мышц и т.д. Того, что педагогу иногда достаточно трудно объяснить словами. Ученики, осуществляющие наблюдение за действиями преподавателя (а иногда и исполнителя на концерте или соученика по классу, старшего товарища) получают собственный образовательный результат, включающий «информацию о решении той или иной обучающей задачи, эмпирический опыт профессионально направленного мониторинга, а также комплекс личных действий и ощущений, сопровождавших эту процедуру» [5, с. 93].

Одновременно с «получением заданной учителем информации многие ученики во время наблюдения видят и другие особенности наблюдаемого объекта, то есть добывают новую информацию и конструируют новые знания. Этот процесс носит либо спонтанный характер, если учитель не организует его, либо целенаправленный в случае применения педагогом специальной методики обучения наблюдению» [5, с.97].

Метод самостоятельного исследования предполагает самостоятельное изучение начинающими тромбонистам какого-либо базового упражнения или музыкального произведения, исходя из следующего алгоритма: определение цели — намеченный план работы — информация об объекте — возникшие вопросы, проблемы, трудности — варианты решений, гипотезы и т.д. То есть рефлексивные суждения молодого музыканта, позволяющие оптимально выстроить свои занятия на инструменте.

Метод конструирования понятий. Изучение профессиональных терминов и понятий начинается с актуализации уже имеющихся у начинающих тромбонистов представлений об основных принципах дыхания, звукоизвлечения, штрихов, метроритма, динамики, музыкальной фразе и т.д. Сопоставляя

и обсуждая в учебном процессе эти понятия, учитель помогает выстроить их в определенную систему, близкую и понятную своему воспитаннику.

Метод конструирования гипотез. Молодые тромбонисты готовят несколько вариантов ответов на поставленную учителем технологическую проблему. Например, это может быть повышение степени чувствительности губ для их естественной и удобной вибрации. Данный метод призван формировать у обучающихся способности к аргументации и обоснованию собственной позиции. Также определяющим является понимание возможности равноправного существования нескольких гипотез, имеющих право на существование, осознание контекстуальности получаемой информации, знания не как истины в последней инстанции.

Метод ошибок направлен на изменение негативного отношения к ошибкам в учебном процессе, важность их конструктивного использования. Данный метод особенно эффективен, когда один учащийся слушает игру другого. Конечно, со стороны заметны технологические дефекты, но главное здесь формирование диагностических компетенций учащегося, а не просто фиксация того или иного недостатка. Это может быть, например, выяснение причин нечистого интонирования, поиск путей его исправления. В основе метода — совместный поиск преподавателем и обучающимся корреляции «неверного» с «верным» — от физических дыхательных ощущений и внутренне-слуховых представлений до понимания логики технологических приемов, а также их относительности, контекстуальности и вариативности.

Креативные методы обучения:

Гипотетический метод, прежде всего, стимулирует поисковую активность начинающего тромбониста. Конечно, во многом, это «путь проб и ошибок», тем не менее, он как минимум повышает ответственность учащегося за свои действия, развивает его самые разнообразные творческие качества и умственные способности в непосредственной «связке» с технологическими приемами. Например, проблема контроля использования дыхания, его равномерного распределения на длинную фразу требует поиска оптимального режима

«экономии», придумывания схожих мышечных ощущений, например, представления собственного тела как «воздушного шара» и т.д.

Метод образной картины. Очень часто, особенно при разучивании программных пьес с яркими художественными характеристиками, чрезмерное структурирование и увлечение технологическими деталями наносит ущерб целостному восприятию и пониманию молодым музыкантом исполняемого произведения. Например, учащийся играет аранжировку К. Сен-Санса «Лебедь» слишком грузно и «по слогам». Преподаватель, желая скорректировать исполнение, может просто указать, что он слышит в исполнении ученика — представляет не эту благородную и красивую птицу, а, допустим, крупного медведя. Или лебедя — но пожилого и больного и т.д. Нередко данный метод действует на ребенка гораздо эффективнее, чем традиционные «работа над фразой», интонацией или штрихом.

Метод ассоциаций проявляется в поиске и вербальном озвучивании образных характеристик исполняемой пьесы. Например, подобрать десять параметров в интерпретационном коридоре «какая это музыка?». Мой собственный педагогический опыт показывает, что это не такая уж простая задача для молодого тромбониста. Ассоциации могут быть прямые или косвенные, но они дают наиболее полное, объемное представление об исполняемой музыке.

Метод преувеличения особенно эффективен на начальном этапе тромбонной подготовки. Особенно часто применяется в ходе так называемого «педагогического показа», акцентируя внимание учащегося на поставленной задаче, используется как вспомогательный в вербальном обучении.

Организационно-деятельностные методы:

Метод целеполагания предполагает осознанный выбор в учебном процессе предполагаемых алгоритмов изучения музыкального произведения на основе рефлексии, соотношения индивидуальных и коллективных задач ученика, преподавателя, учебного заведения. Это предусматривает также осознание начинающим тромбонистом соответствующих ценностных норм и индикаций.

Метод самостоятельного планирования. Учащемуся предлагается структурировать свои домашние занятия путем ведения дневника с определением структурных элементов, временных рамок и закономерностей. Это требует от начинающего тромбониста применения определенных методологических способностей «к синтезу в опоре на многомерный анализ, системность и целостность, которые и являются важнейшими признаками методологического анализа» [1, с.258].

Метод самоорганизации обучения предполагает, прежде всего, навыки качественной работы молодого духовика с нотным текстом музыкального произведения, а также прослушивание и анализ его исполнительских моделей, работа над базовыми техническими упражнениями, дыхательными тренингами, оптимальное чередование режима занятий и отдыха.

Метод взаимообучения может быть использован в мелкогрупповой форме занятий, а также на ансамблевых дисциплинах. Известно, что «со стороны» некоторые недостатки выявляются гораздо заметнее — их способен обнаружить даже неопытный исполнитель у своего товарища по классу, таким образом выполняя тьюторские функции. То есть содержательно проанализировать достоинства и недостатки в чужом исполнении, выделить главные моменты — необходимое условие эффективности эвристического подхода в классе тромбона.

Оценки и суждения (пусть даже не совсем правомерные) учеников неизменно поощряются преподавателем, при необходимости им корректируются. Каждый школьник должен уметь достаточно профессионально оценивать не только себя, но и своего коллегу по классу.

Метод рефлексии. В эвристическом подходе результатом (даже промежуточным) обучения является только те знания или навыки, которые личностно осознаны молодым музыкантом. Его рефлексивная деятельность творчески и целенаправленно структурирует учебный процесс тромбонового класса. Это своеобразный методологический каркас уже осуществленной образовательной деятельности и ее дальнейшая перспектива.

В эвристическом подходе этот метод выражает степень ученического самоконтроля параметров собственного обучения, позволяют более ответственно относиться к учебному процессу, максимально эффективно развиваясь не только в узко исполнительском плане, но и как интеллектуальная и творческая личность.

Кроме того, именно рефлексивная деятельность начинающего тромбониста вплетается в сложную ткань межпредметной информации — курсов сольфеджио, музыкальной грамоты, истории музыки, оркестрового класса, осуществляя функцию несущей конструкции всего образовательного процесса тромбонной подготовки школьного уровня.

Подчеркнем, что в реальном учебном процессе чаще всего используется комбинация указанных методов. Их сочетание и контекстуальная корреляция является прерогативой преподавателя в классе тромбона, важнейшим показателем его профессиональной компетентности.

Кратко резюмируем вышеизложенное:

1. Художественная идея актуализации новых подходов в образовательном процессе класса тромбона в школах Китая заключается в повышении субъектности учащихся, диверсификации их музыкально-слухового «багажа», необходимости обратить внимание на интерпретационно-смысловую составляющую музыкального обучения.

2. Обращение к эвристическому подходу в классе тромбона осуществляется во взаимосвязи с проблемным и развивающим обучением. Это объясняется тем, что данные методы, несмотря на их специфичность и различие в приемах работы, направлены на личностно-ориентированное обучение. Кроме того, формы и методы эвристического подхода не ограничиваются только соответствующей интенностью занятий в классе тромбона в школе и домашней работой учащегося. Это и различные по тематике творческие внеклассные мероприятия — посещение концертов, лекций, экспозиций выставок и музейных коллекций, прослушивание и обсуждение записей выда-

ющихся исполнителей, участие в конкурсах и фестивальных проектах, мастер-классах, организация классных концертов, презентаций, выполнение письменных творческих работ, рисунков и т.д.

3. Основываясь на работах А. В. Хуторского по теории, методологии и практике эвристического обучения наиболее актуальными можно считать следующие методы обучения в данной парадигме — вербальный, наглядный, практический, метод, репродуктивный, проблемно-поисковый, индуктивный и дедуктивный.

4. Начинаящий тромбонист выполняет такие виды учебной деятельности как познание (освоение) новых объектов и предметов, связанных с избранным музыкальным инструментом и знаний о нем; создание личностного продукта образования в форме различных исполнительских действий на этом инструменте; самоорганизация предыдущих видов деятельности — познания и созидания в самостоятельных домашних занятиях. При выполнении этих видов деятельности у учащихся развиваются соответствующие им качества личности — когнитивные, креативные (творческие), методологические (организационно-деятельностные). Данные качества обучающихся коррелируют с пропорциональными методами обучения.

2.2. Методический аспект учебного процесса класса тромбона школьного уровня

Изучение игры на духовых инструментах в музыкальных и общеобразовательных школах, как и освоение других учебных предметов — это длительный процесс, который требует соблюдения определенных дидактических за-

конов, например, принципа постепенности и последовательности, связи теоретических знаний и практических навыков, поддержание интереса к занятиям у обучающихся и т.д [15]. Кроме того, для максимальной эффективности подготовки в классе тромбона необходимо достичь интеграции предметного содержания коллективных и индивидуальных занятий, основой которой должны стать аудиторное обучение, исполнительская практика в музыкальном коллективе (оркестре и ансамбле), а также самостоятельная домашняя работа школьника. Это позволит достичь одновременно единства и многоуровневости образовательного процесса в соответствии с индивидуальными профессиональными возможностями отдельного подростка.

Сегодня в Китае тромбон демонстрирует свое уникальное звучание в самых разнообразных стилях и жанрах — камерной музыке, симфонии, джазе и эстраде. Благодаря своему художественному очарованию этот инструмент добился высокого статуса в музыкально-образовательном пространстве страны [107]. Исполнение на тромбоне отличается богатой звуковой палитрой — на нем можно играть звонко, чисто и громко. И в то же время — мягко, нежно и плавно. Слушатели поддаются притягательной силе этой музыки и влюбляются в нее. Однако процесс обучения игре на тромбоне сопряжен со значительными трудностями — многие учащиеся бросают занятия, чувствуя, как трудно и утомительно совершенствоваться в этом деле [111].

Несмотря на растущую востребованность молодых выпускников духовых классов, связанную с ростом числа оркестровых коллективов в стране, музыкальное образование в этой сфере, как уже отмечалось, страдает несистемностью, низким методическим обеспечением, отсутствием инновационных подходов в обучении. В нем не в полной мере учитываются контекстуальная направленность, физиологический фактор и мотивационная готовность учащихся к занятиям.

Такое положение, во многом, является следствием недостаточной квалификации некоторых преподавателей (особенно школьного уровня), отсутствия у них достаточных знаний о современных научных методах обучения.

Поспешность в освоении музыкальных произведений, не соответствующих техническим возможностям обучающихся, неумение постепенно и планомерно передавать базовые навыки игры на инструменте, проблемы с теоретическими знаниями у некоторых педагогов-духовиков проявляются в неудовлетворительном уровне исполнительства у их воспитанников [114].

Рассмотрим наиболее актуальные методические принципы, которые необходимо учитывать при обучении игре на тромбоне в школе.

1. Физиологическая предрасположенность учащегося

Обычно к музыкантам, только начинающим играть на медных духовых инструментах, предъявляются определенные физические требования. Например, исполнитель на тубе не должен быть слишком низкого роста, на трубе и валторне — не иметь слишком пухлые губы, а тромбонисту необходимо обладать достаточно длинными руками. На практике, с учетом научных способов игры и технологического прогресса в изготовлении музыкальных инструментов, эти требования уже не так важны.

Трубач с пухлыми губами способен создать прекрасное качество звука, а также сыграть высокие ноты в технике передувания. Считается даже, что по сравнению с музыкантом с тонкими губами такой исполнитель более вынослив, а рождаемый им тембр более красочен. Кроме того, если губы музыканта слишком полные, он может усовершенствовать свое мастерство, подкорректировав размер мундштука. В настоящее время многие популярные в мире исполнители-духовики — темнокожие музыканты, физиологической особенностью которых являются более пухлые губы, однако игра этих музыкантов (особенно в джазовом стиле) соответствует высоким мировым стандартам. Таким образом, сегодня полные губы больше не являются проблемой для игры на медных духовых инструментах.

Руки исполнителя на тромбоне должны быть средней длины, которая позволяет дотянуться до пятой и шестой позиций кулисы. Юный музыкант, не дотягивающийся до седьмой позиции, способен извлечь звуки нужного регистра, используя тромбон с квартвентилем. И это не только возрастной, но и

гендерный фактор — в настоящее время множество женщин-исполнительниц демонстрируют весьма высокий уровень игры на этом инструменте, хотя их руки не столь длинные, как у музыкантов-мужчин.

То есть описанные выше требования не являются категоричными и абсолютными. Можно говорить лишь о том, что индивидуальная физиологическая предрасположенность дает определенные преимущества для игры, помогает учащемуся лучше раскрыть особенности своего инструмента. Но все же более важными факторами являются увлеченность юного музыканта занятиями, его планомерное художественное развитие, а также усердные и упорные домашние тренировки.

В целом, физиологический аспект подготовки начинающего тромбониста имеет ключевое значение в целостном учебном процессе исполнительского класса, о чем пойдет речь в следующем параграфе.

2. Проблема дыхания

В этой сфере существует множество методов, которые способствуют совершенствованию приемов игры на тромбоне с использованием грудного, брюшного и грудобрюшного (комбинированного) дыхания. Если на этапе начального обучения объяснение этих способов превращается в скучную монотонную лекцию, которая запутывает обучающихся, то такой подход приводит к стрессу и неэффективности всего образовательного процесса.

Метод дыхания — это основной принцип и высший приоритет в исполнении, которым должен овладеть любой музыкант-духовик [142]. С физиологической точки зрения, **грудное дыхание** — один из наиболее часто используемых методов дыхания, с которым люди рождаются. Это дыхательное упражнение, в котором преобладают движения ребер и грудных мышц. Если использовать данный метод дыхания в течение длительного времени, это отрицательно скажется на работоспособности и повседневной жизни. На это есть несколько причин:

- диафрагма, расположенная посередине груди и брюшной полости, имеет очень мало движений. Дыхание ограничено верхней средней частью

легких. Альвеолы в нижней средней части легких не могут быть задействованы, что значительно снижает количество пригодного для дыхания воздуха.

- при грудном дыхании диафрагма не может участвовать в дыхательных упражнениях и даже поднимается при вдохе, что приводит к уменьшению пространства грудной полости и значительному уменьшению количества вдохов.

- поскольку вдох зависит исключительно от движения ребер и груди, положение вдоха, вероятно, будет неглубоким во время выступления, а грудная полость узкой, что значительно снижает качество исполнения.

Брюшное дыхание

Абдоминальное дыхание основывается на сокращении и расслаблении мягких и эластичных мышц, таких как мышцы живота и диафрагмы. Помогите альвеолам в нижней части легких вдохнуть, и диафрагма опустится, в результате чего живот вздуется и вдох завершится. При выдохе из-за уменьшения диафрагмы давление в брюшной полости увеличивается, и воздух выдыхается под действием силы реакции брюшного давления. Используя этот метод дыхания, альвеолы в нижней части легких, которые редко используются в нормальных условиях, можно использовать для вдоха. В то же время он может очень хорошо тренировать диафрагму. На выдохе используйте силу отскока диафрагмы, чтобы задержать дыхание. Выдохните под хорошим контролем.

Брюшное дыхание по сравнению с грудным имеет свои преимущества. Оно не только использует альвеолы в нижних легких для вдоха, но также эффективно использует силу диафрагмы для дыхания. Однако у этого способа дыхания есть и определенные недостатки — при выдохе используется только нижнее пространство легких, а их средняя и верхняя часть, а также грудь и ребра не могут участвовать в дыхании, что переводит эти части в отрицательное состояние и делает вдох. Количество недостаточно велико, и коэффициент использования легких невысок.

Грудно-абдоминальное дыхание

Данный метод представляет собой комбинацию грудного и брюшного дыхания. При вдохе воздух начинает выходить из нижних альвеол легких и

завершает абдоминальное дыхание, описанное выше. На этом основании, когда вдыхаемый воздух увеличивается, затем используется метод грудного дыхания, чтобы задействовать среднюю и верхнюю части легких. Во время вдоха легкие наполняются воздухом, и в этом случае они используются полностью.

В использовании этого метода дыхания есть несколько преимуществ:

1. Грудно-абдоминальное дыхание сочетает в себе преимущества грудного и брюшного методов, так как легкие полностью задействованы во вдыхании, увеличивая свою инспираторную способность и достигая максимального объема вдоха.

2. Дыхание грудно-абдоминальным методом полностью использует опускание диафрагмы во время вдоха и давление на живот, что позволяет исполнителю плавно выдыхать, уравнивать дыхание и лучше контролировать воздух при выдохе.

3. Использование грудного и брюшного дыхания может полностью мобилизовать функции органов дыхания, а также поддерживать относительное расслабление грудной полости и гибкость выдоха. Напряжение шеи снижает нагрузку на тело во время игры и исполнение становится более свободным.

Таким образом, метод грудно-абдоминального дыхания сочетает в себе преимущества грудного и брюшного дыхания, устраняет недостатки этих двух методов и увеличивает количество вдоха для выдувания. Кроме того, сохраняется относительное расслабление тела во время игры. В настоящее время метод грудно-абдоминального дыхания признан и широко используется в духовых и вокальных выступлениях во всем мире.

При возрастании технологических трудностей в исполнении неизбежно повышается уровень требований к технике дыхания. Современные стандарты интенсивного дыхания во время игры связаны, в основном, с его грудобрюшным, то есть комбинированным типом [98]. Грудное дыхание, как и брюшное, не всегда способно удовлетворить универсальные требования к исполнению. Однако главной проблемой остается вопрос быстрого овладения

обучающимся технологией комбинированного дыхания. Несомненно, грудобрюшное дыхание начинается с брюшного: в первую очередь необходимо овладеть дыханием с помощью живота.

Первый вариант — это когда мы полностью вдыхаем, расширяя легкие и сдавливая различные внутренние органы грудной клетки, при этом диафрагма опускается, а живот раздувается. В другом случае, чтобы полноценно вдохнуть, мы сознательно активно раздуваем живот. Таким действием мы его как-бы поддерживаем. Однако у большинства начинающих тромбонистов не получается эффективно применять этот тип дыхания, так как в этих подходах внимание заострено на том, как сделать вдох и игнорируется процесс выдоха. Поэтому в процессе тренировок они тратят очень много сил. Выдох — это ключевой сегмент дыхания, без правильного выдыхания невозможно сформировать понимания того, как вдохнуть.

При этом, от дыхания во время игры на медных духовых инструментах требуется максимальная естественность. Примерно такая же, как и во время пения. В повседневных условиях выдох ничем не скован и не сдавлен, но во время игры на духовых инструментах мы не можем выдыхать в обычном режиме. К тому же необходимо дышать более часто. Подобная естественность на самом деле представляет собой свободу дыхания, в этом процессе не должно быть каких-либо препятствий. Большинство проблем у учащихся возникает из-за напряжения горла и полости рта. У многих исполнителей-духовиков во время игры лицо напрягается до красноты, что возникает как раз из-за отсутствия свободного выхода воздушного потока из тела: в горле поток воздуха прерывается и формируется сила сопротивления. Этот недостаток плохо сказывается не только на качестве звучания, но и на здоровье самого исполнителя.

Методические принципы дыхательных техник

Проблема дыхания касается исследования методических принципов, при которых учебный процесс становится максимально эффективным — какое дыхание действительно может помочь нашей работе с учащимся. Когда

мы ценим чье-либо исполнение на духовых инструментах, первое, что мы видим, — это контроль исполнителя над инструментом и техническое мастерство. В этом случае легко упустить из виду его навыки глубокого и продолжительного дыхания. Вдыхание — это первая ступень дыхания, а полный и правильный вдох — предпосылка для идеального дыхания. После того, как учащийся по-настоящему освоил грудно-абдоминальное дыхание, нам нужно работать с ним в соответствии с определенными фразами разучиваемого произведения, выбрать наиболее подходящую точку вдоха и сделать соответствующий вдох.

Обобщая, можно суммировать несколько принципов вдоха между фразами группы:

1. Цезура согласно синтаксическому разделению фраз

Это наиболее распространенный выбор точек дыхания, обусловленный необходимостью соблюдения целостности фраз. После того, как предыдущая фраза сыграна полностью, перед исполнением следующей фразы выполняется вдох.

2. Использование разделения на фразы в ансамбле с другими голосами

Бас-тромбон обычно используется как третья часть партии тромбона. Он относится к басовой партии в группе [109]. Время, чтобы сыграть основную мелодию музыки, меньше. Поэтому часто бывает трудно разделить определенные фразы в сегменте басового тромбона. В это время нужно обратить внимание на развитие фразы в других партиях, чтобы выбрать собственную точку вдоха.

3. Применение способа «украсть воздух»

При исполнении сложных произведений с длинными фразами (например, симфоническая партитура или произведения современных композиторов) нужно точно найти правильную точку дыхания через фактурные и ритмические характеристики произведения. Например: в ритме «нота с точкой» можно вдыхать после точки, то есть перед короткой нотой. В непрерывном исполнении выдержанно можно коротко вдыхать после сильной доли, не влияя на

фразу. Стоит отметить, что «похищение воздуха» требует специальной практики.

4. Дыхание при исполнении особого ритм-паттерна

В исполнении мы часто сталкиваемся с ритмически специфическими сегментами, такими как непрерывные разделенные ноты или непрерывные ноты во второй половине доли и т.д. В этих случаях не следует делать небольшие вдохи после каждой ноты, так как это нарушит непрерывность музыкальной фразы. Дыхание должно быть обусловлено ритмическим паттерном конкретного музыкального произведения или его фрагмента.

5. Объем вдоха и выдоха

При исполнении даже нетрудного произведения начинающий тромбонист встречает множество фраз разной длины — некоторые очень длинные, а другие короткие. При работе с длинными фразами необходимо заранее сделать большой вдох, чтобы гарантировать полное исполнение фразы. При исполнении более короткой фразы необходимо сохранять постоянную позицию глубокого вдоха. Даже короткая фраза требует тщательного вдоха.

6. Корреляция дыхания с ритмом и темпом произведения

При дыхании следует учитывать темповые и ритмические характеристики музыкального произведения, которое предстоит сыграть. Временная составляющая вдоха обычно равна одной доле такта. Например, когда мы играем музыку в темпе адажио, нельзя дышать слишком быстро. Аналогичная ситуация и для более быстрой музыки.

3. Положение рта

При игре на тромбоне звук, как правило, извлекают посредством круглого мундштука, который приходит во взаимодействие с вибрациями губ исполнителя. В связи с этим при игре выдвигаются определенные требования к положению рта. На этот счет в методике используются различные технологии положения рта у духовика — в полуулыбке, «впалый рот», «поджатый рот» и

некоторые другие. Этот аспект неразрывно связан с качеством и однородностью тембра, выносливостью в процессе исполнения, а также владением разными регистрами.

Мундштук неизменно имеет пиалообразную форму, однако его величина разная. По увеличению размера мундштуки можно расположить в соответствии с музыкальными инструментами: валторна, труба, тромбон и туба. Многие полагают, что положение рта должно меняться в зависимости от размера мундштука: инструменты с небольшим мундштуком следует обхватывать губами плотнее, а с большим — держать рот более выпяченным [112].

В действительности, этот взгляд достаточно односторонний и не является универсальным. Так, например, если положение рта разнится, то очень трудно достичь единства в оркестре в исполнении разных партий духовых инструментов, поскольку вибрации и звукоизвлечение зависят от индивидуальной позиции губ, градаций их обхвата или выворота. Звук в узкой губной позиции окажется более резким, а вибрация при менее выпяченных губах позволит извлечь мягкое и плотное звучание.

В связи с этим, чтобы добиться единства исполнения следует выбирать общую конфигурацию рта. Чаще всего от оркестровой партии медных духовых требуется крепкое полное звучание, поэтому играть следует за счет вибраций узкой позиции губ. При этом, положение рта используется для того, чтобы установить градацию этой вибрации. Но оно подразумевает не столько положение самих губ, сколько работу мышц вокруг. Укрепление околоротовых мышц позволяет зафиксировать положение губ, добиться их свободной вибрации — это и есть наиболее оптимальный подход к положению рта.

В этом контексте можно провести параллель с технологией звукоизвлечения на деревянных духовых инструментах. Например, большинство деревянных духовых извлекают звук за счет трости, а при игре на медных инструментах губы как раз и выполняют роль этого приспособления. Трость в деревянных духовых фиксируется за счет спирали или медной проволоки, и мышцы вокруг губ также должны выполнять фиксирующую функцию, как и

тлость [119]. Таким образом, открытость или закрытость рта контролируется мышцами, позволяя свободно осуществлять необходимые движения.

В процессе обучения проблема положения рта требует многократного осмысления. Прежде всего, верхняя и нижняя губы не должны естественно выравниваться вокруг мундштука, а затем за счет воздуха начинать вибрировать — даже если вибрации достаточны, необходимо медленно посредством мышечного усилия отвести губы к деснам и зубам, чтобы область вибраций сократилась до губ. В данном процессе следует учитывать, что под губами не должно быть воздуха, ведь их раздувание означает, что околоротовые мышцы недостаточно сильные и не выполняют свою контролирующую и фиксирующую функцию. Положение, при котором мундштук не сдавливается внутренней стороной губ, будет правильным. В самом начале упражнений губы должны лишь легонько касаться мундштука, при этом не давить на него, вибрации губ должны постепенно становиться активными.

Многократные губные упражнения позволяют целенаправленно формировать околоротовые мышцы начинающего тромбониста. Положение рта учащегося при игре необходимо выстраивать на основе мышечного контроля и фиксации, так как инструменты с разным размером мундштука отличаются лишь точкой и площадью вибрации.

4. Грамотное определение игровой позиции

На тромбоне существуют семь позиций, однако вследствие различий в технологиях изготовления инструмента и уровне подготовки исполнителя возникает проблема неточности строя и интонации [141]. В связи с этим для решения данной задачи, прежде всего, необходимо начать со строгой подготовки учащегося в области базовой музыкальной теории.

В процессе игры на тромбоне дыхание и положение губ также приводят к изменениям в высоте звука — это, несомненно, позволяет вносить лишь небольшие коррективы. Однако результат контроля чистоты звучания посредством этого метода достаточно заметный. Когда высота звука несколько завышена, следует немного расслабить губы, замедлить скорость дыхания. А если

звучание занижено, то можно слегка сжать губы и увеличить скорость потока воздуха. Конечно, все это можно делать лишь при верном положении рта, правильном дыхании и извлечении звуков. Прежде следует обдумать, каким должен быть следующий звук, в какой позиции, а также каково соотношение рта и интенсивности дыхания.

Кроме того, компетентный педагог по тромбону должен выбрать лучший по качеству инструмент и выдвинуть строгие требования к обучающемуся, которому следует осваивать учебный курс, переходя от простого к более сложному музыкальному материалу. Это позволяет повысить исполнительские навыки юного тромбониста, а также развивает его аналитические способности и умение решать проблему чистоты строя.

Хотя у тромбона существует семь позиций, они не являются фиксированными: интонирование требует соответствующего и грамотного подхода в соответствии с характером и ладом исполняемого произведения. Приведем несколько простых примеров: если говорить только о фиксированной высоте звука, то ноты «А» и «Е» малой октавы с теоретической точки зрения относятся ко второй позиции. Однако это отнюдь не значит, что механическое передвижение кулисы в позицию высокого тона обеспечит чистоту строя: если при исполнении этих двух тонов установить кулису в одну и ту же позицию, то звучание «Е» будет казаться несколько завышенным, поэтому кулису следует установить немного ниже.

Это справедливо и для второй позиции: в качестве примера приведем ноты «А» и «В» большой октавы. Так, нота «В» требует нажатия квартвентилия, что создает некоторую вибрацию, поэтому после нажатия кулису следует передвинуть на два пальца вниз, что и позволит извлечь более точное звучание «В». При нажатии квартвентилия все ноты, включая «F» большой октавы и ниже, требуют более низких позиций. В связи с этим на тромбоне нет ноты «Н» контроктавы, от «С» большой октавы происходит переход сразу к «В» контроктавы.

Кроме того, «А» первой октавы можно извлекать как в первой, так и в третьей позиции. При этом в первой позиции звучание этой ноты будет несколько заниженным, и лишь в третьей позиции можно достичь необходимой точности в извлечении «А» первой октавы. Аналогично, «G» первой октавы в натуральном звукоряде требует установки кулисы несколько выше второй позиции. Добавим, что помимо семи основных позиций тромбона существует множество нефиксированных позиций, определение конкретного местоположения которых должно осуществляться исполнителем на слух или же посредством тюнера.

5. Развитие музыкального слуха

С увеличением количества музыкантов в Китае, изучающих тромбон, становится все более очевидной проблема чистоты строя и интонации. Акустические неточности в процессе игры приводят к негармоничному звучанию инструмента, возникающая фальшь вносит разлад в исполнение всего оркестра [144]. Таким образом, формирование чистого интонирования становится ключевой задачей обучения с самых первых занятий в классе тромбона.

Чистота строя и интонации — достаточно болезненный вопрос для многих начинающих тромбонистов, поскольку для этого аспекта особенно важно развитие собственного музыкального слуха. Прежде всего, необходимо иметь твердую базу сольфеджио, поскольку если учащийся во время игры не способен различить высоту звука или же в качестве основного тона воспринимает обертона, то как же тогда различить чистоту строя и интонации? Эта проблема требует более интенсивного изучения в классе тромбона знаний по сольфеджио и формирования у обучающегося целостной системы понятий высоты тона. Развитие слуха, повышение чуткости к восприятию высоты звучания — все это формируется в процессе освоения сольфеджио, что позволяет безукоризненно улавливать точность музыкального звука. Лишь таким образом можно выстроить абстрактную, но верную систему оценивания чистоты интонации в исполнении.

Сольфеджио весьма важно для развития слуха исполнителя и повышения навыков различения высоты звука. При этом тромбон отличается от других духовых инструментов тем, что меняет высоту звука за счет движения передвижной трубки (кулисы), поэтому на нем нелегко играть: необходимо достигать согласованности губ и воздушного потока, а также уделять внимание точности позиций. Для решения проблемы коррекции чистоты строя и интонации тромбона в педагогическом процессе следует обращаться к методу «сначала пение, потом — игра».

Действительно, тромбонист без умения определять на слух высоту звука, лишь полагаясь на верность позиций, не способен решить вопрос чистоты строя и интонации. Иными словами, на основе овладения верными позициями необходимо тренировать внутреннее пение. Лишь внутреннее определение правильной высоты звука позволяет во время игры добиться согласования беззвучного пения с изменениями нот, при этом центральная нервная система человеческого мозга позволяет обеспечить своевременную поддержку движениям губ и изменениям воздушного потока, а многократные упражнения помогают точно определять позиции. Следование этому образовательному методу через некоторое время приведет к значительному повышению уровня интонирования без внутреннего пения до начала игры на инструменте, а также окажет положительное воздействие на освоение других исполнительских техник в будущем. Что касается чистоты интонации, если позволяют условия, следует также увеличить долю специальных упражнений на развитие слуха, наибольшую пользу в этом аспекте приносят занятия по сольфеджио.

6. Интенсивная работа над исполнением гамм

Каким образом научить начинающих исполнителей извлекать на тромбоне чистый звукоряд? Представляется, что весьма эффективным средством является изучение гаммы посредством тюнера, включающего 24 мажорных и минорных гаммы, настройка которых происходит поочередно. Сейчас это

устройство доступно на любом смартфоне и очень помогает учащимся-духовикам. Ведь это не только вопрос фиксированной высоты звука — требуется определиться с конкретными тональностями, что представляет собой более высокие требования по сравнению с интонированием отдельного тона.

Упражнения для отработки гаммы являются базовой подготовкой в классе тромбона школьного уровня, а также признаны в Китае и за рубежом содержанием повседневной практики для исполнителей и на других музыкальных инструментах. Тромбон в этом смысле не является исключением и требует соответствующей практики.

В качестве примера пособий можно привести «Тромбон: введение к методам повышения исполнительских навыков» Лю Бина [110], «Курс обучения игре на тромбоне для начинающих» Цзюй Чуаньхяня [123], «Тромбон: пособие для начинающих и совершенствование навыков исполнительского мастерства» Чжао Жуйлиня [129] и т.д. Следует начинать с основ, что позволит сформировать прочную технологическую базу для дальнейшего обучения. В повседневной практике необходимо придерживаться основополагающего принципа, который подразумевает одинаковые усилия в изучении всех гамм. Нельзя пренебрегать теми или иными гаммами и упражняться только в легких, не прикладывая сил для освоения сложных. Несомненно, упражнения на хроматические гаммы также попадают в рамки изучения гамм и требуют повышенного внимания.

7. Этапность работы над произведением

Приступая к изучению нового музыкального произведения, следует предложить своему воспитаннику сначала спеть мелодию по нотам и лишь затем приступить к игре. Так можно не только приобрести понимание правильных интонаций, но и избежать частых ошибок, связанных с незнанием нот. Практика показывает, что приступая к новому этюду или музыкальному произведению, следует начинать с пения с листа и медленных упражнений, целью чего является качественное, не поверхностное овладение произведением.

Лишь сформировав правильные основы, можно быстро достичь скорости, которую требуют ноты конкретного произведения — так шаг за шагом складывается верная и надежная техника.

Как правило, начинающие тромбонисты, исполняя медленную мелодию, могут ощутить, в каком месте звук завышен, а в каком — занижен. Однако если предложить им достаточно быструю композицию, то они не смогут уследить за всем и исполнить правильно и чисто каждый звук. Таким образом, как медленные, так и быстрые произведения предполагают в процессе изучения следование единому принципу: независимо от движения мелодии следует начинать с медленных упражнений, постепенно ускоряя, и в конечном итоге достигать требуемого партитурой темпа.

8. Соблюдение температурного режима инструмента

Тромбон, как и другие музыкальные инструменты, меняет высоту звучания вследствие воздействия разницы температуры. В летний зной натуральные обертоны неизменно повышаются, а в зимний мороз обертоновый звуко-ряд становится ниже. Во время завышения звучания следует немного выдвинуть настроечный крон, а во время занижения — задвинуть его внутрь. Влияние температурных факторов на фортепиано, струнные и духовые музыкальные инструменты противоположно, поскольку звукоизвлечение фортепиано и струнных инструментов происходит за счет вибрации струн. Вследствие физического закона расширения при нагревании и сжатия при охлаждении, струны под действием высоких температур удлиняются и теряют упругость, звуки становятся ниже. Зимой, наоборот, струны из-за холода сокращаются, и высота звука повышается. Это также показывает, что скорость распространения звука в воздухе меняется вслед за температурными различиями: высокие температуры увеличивают скорость, а низкие — снижают.

Тромбон также реагирует на перепады температур: высокие ускоряют вибрацию, что приводит к повышению звучания, а низкие уменьшают, в результате звучание понижается. Помимо этого, перед исполнением необходимо продуть тромбон теплым воздухом, чтобы снизить различия с температурой

воздуха — лишь в этом случае при настройке высоты звука можно добиться максимального результата. Более того, при использовании сурдины звучание инструмента становится ниже, поскольку сурдина вставляется в раструб тромбона и ограничивает естественное движение воздуха, что приводит к понижению интонации. В данной ситуации, как уже было описано, следует за счет дыхания увеличить скорость движения воздуха и достичь точного звучания при наличии сурдины.

9. Комбинированное использование музыкального строя

В процессе игры на тромбоне также возникает проблема музыкального строя. Широко известно, что равномерно темперированный строй, в отличие от натурального и пифагорейского, является относительно новым, изобретенным позднее. Однако в двенадцатиступенном равномерно темперированном строе существуют некоторые недостатки: в рамках его нет четких границ интервалов. Иными словами, равномерно темперированный строй является достаточно компромиссным. При игре на тромбоне он несколько близок к чистому строю, позволяет усилить направленность звука, а также придает выразительность произведению.

Следует также учитывать, что равномерная температура для настройки, например, фортепиано и тромбона отличаются — октавный обертона равномерен, а другие обертоны не одинаковы. Компромисс равенства и неравенства пребывает между этими музыкальными строями. Несомненно, приближение к чистому строю не означает отбрасывания других музыкальных строев. Ключевой вопрос состоит в том, какое произведение предстоит исполнить молодому музыканту.

Например, чтобы сыграть трезвучие в тональности C-dur большой октавы и добиться гармоничного акустического эффекта, когда «Е» является терцовым тоном трезвучия, следует сохранять отношения большой терции пифагорейского строя между терцовым звуком и основным тоном нижней терции, поскольку он позволяет добиться наиболее чистого звучания при сочетании нескольких тонов. Именно поэтому данный строй наиболее соответствует для

исполнения нескольких аккордов. Однако когда появляется звукоряд, следует обдумать направленность звучания, чтобы выразить более тесную связь звуков и подчеркнуть их векторную тенденцию.

Как правило, для исполнения музыкальных произведений наиболее подходит пифагорейский строй. Если же исполнение происходит на тромбоне и клавира, для согласования их звучаний можно приблизиться к равномерной темперации по примеру фортепиано. И хотя в чистом строе тромбона будет прослеживаться некая искусственность, общий акустический эффект будет действительно единым и гармоничным. В этой связи сошлемся на немецкого теоретика музыки и скрипача Морица Гауптмана, писавшего: «Математически правильный и точный строй больше не способен удовлетворить живое исполнение» [Цит. по 141, с.29].

Таким образом, музыкальные строи должны свободно использоваться в игре на тромбоне. Необходимо индивидуально подходить к каждому музыкальному произведению в зависимости от стиля и материала, возможно использовать все три строя при исполнении одного сочинения. Ключевым аспектом здесь является то, каким образом их применяет музыкант. Следует отметить, что при одновременном обращении к разным музыкальным строям в игре одного духового оркестра следует провести более тщательное исследование возможностей их наилучшей интеграции.

10. Формирование исполнительско-интерпретационных качеств учащихся

Очарование исполнительства на тромбоне выражается не только в качестве звучания и технологических навыках учащихся, но и воплощаемых ими посредством звука, эмоциях и художественном содержании. Иными словами, мы изучаем музыкальные инструменты не для того, чтобы показать свои умения, а для того, чтобы через них выразить личностное отношение к исполняемому произведению.

Воспитание гармонично развитого музыканта не ограничивается формированием у него исполнительских навыков, но и предполагает актуализацию

личностных интерпретационных качеств, обогащение его духовного мира и художественного вкуса [40]. Музыка приносит людям не только акустическое наслаждение, но и вызывает в слушателях душевное переживание и внутренние стимулы к самосовершенствованию. Это требует от начинающего тромбониста осознания высокой нравственной миссии исполнительства и глубокого понимания просветительского значения музыкального искусства [90].

Когнитивные качества современных учащихся нередко отличаются однообразием и поверхностностью. Начинаящий духовик по понятным причинам основное внимание уделяет технологическим моментам исполнения, преодолению возникающих трудностей звукоизвлечения, технике дыхания. Направленность музыкальных занятий даже на первоначальной стадии обучения всегда должна быть ориентирована на более тонкое и индивидуальное понимание музыки, художественно-смысловой анализ играемых произведений. Всего того, что непосредственно влияет на музыкальные интерпретации и художественное выражение исполнительского творчества.

При этом необходимо учитывать комплексное развитие подростка в гуманитарной сфере — литература, театр, живопись, архитектура. Немецкий композитор Роберт Шуман, досконально знавший разные виды искусства, оставил замечательное высказывание: «Благовоспитанный музыкант обнаружит немало вдохновения в “Сикстинской мадонне” Рафаэля, как и художник почерпнет немало в симфониях Моцарта» [Цит. по 130, с. 55]. Это доказывает, что разные виды искусства тесно взаимосвязаны, и лишь всестороннее обучение и донесение разных художественных элементов до глубин человеческой души позволит начинающему музыканту повысить свой культурный уровень. Таким образом, в процессе обучения следует направлять учащихся на познание самых разных областей науки и искусства. Это неизбежно найдет свое выражение и в их исполнительстве.

Кроме того, следует помнить, что музыкальные произведения неразрывно связаны с определенной исторической эпохой. Композиторы в своей творческой деятельности в той или иной степени отражают социальное

устройство, экономику, религию, культуру и гуманистический дух своего времени. В связи с этим крайне важно формировать у обучающихся понимание социально-исторического аспекта музыкального искусства, что способствует развитию их личностных интерпретационных качеств, позволяет прочувствовать художественное содержание исполняемой музыки.

Кратко резюмируем вышеизложенное:

1. Актуальными методическими принципами, которые необходимо учитывать при обучении игре на тромбоне в музыкальной школе, являются физиологическая предрасположенность учащегося, овладение им дыхательных техник, грамотное определение исполнительской позиции, развитие музыкального слуха, формирование исполнительско-интерпретационных качеств, интенсивная работа над базовыми упражнениями и гаммами, этапность работы над произведением, соблюдение температурного режима инструмента, комбинированное использование музыкального строя.

2. При эвристическом подходе в классе тромбона указанные принципы реализуются не в парадигме передачи «готового знания», а в рассмотрении и анализе предоставляемого преподавателем объекта-проблемы, часть знания о котором учащиеся должны попытаться найти самостоятельно путем рефлексивной деятельности, отбора нужных физических ощущений, поиска различных вариантов мышечных действий. Педагогу отводится роль модератора и эксперта в этом процессе, а также старшего партнера, предваряющего и дублирующего учебные действия начинающего тромбониста.

3. В качестве объекта-проблемы могут выступать как предложенные преподавателем специальные упражнения, выполнение которых должно быть отрефлексировано учащимся, в том числе и вербально, так и постановка теоретических вопросов и исполнительских моделей, требующих аргументированного разрешения. В рамках эвристического метода, учащиеся создают продукт деятельности в виде вербальной гипотезы, рабочего варианта исполнения на тромбоне, алгоритма физических действий. Сам этот процесс имеет ярко выраженный творческий характер, а результат его в

определенной степени не предсказуем, так как полностью зависит от базовых знаний учащегося и его личных качеств.

2.3. Физиологический аспект обучения начинающего тромбониста

Медные духовые музыкальные инструменты, так распространенные на Западе, в Китае лишь сравнительно недавно стали заполнять свою «нишу» в музыкально-образовательной среде страны. Для молодого поколения страны это знакомство не только с новым репертуаром и музыкальными стилями, но и приобщение к огромному пласту западноевропейской музыкальной культуры [131]. И в этом смысле, просветительское значение практике игры на медных духовых инструментах трудно переоценить. Особенно важными становятся проблемы начального обучения на этих инструментах. Следует отметить крайне недостаточное обеспечение учебного процесса актуальными методическими материалами. Лишь в последнее время стали появляться работы китайских авторов, направленные на модернизацию этой сферы музыкального образования в КНР. В частности, публикации таких музыкантов, как Сунь Ган [112], Фэн Чжэньци [120], Чжан Гуйлу [125], Чжан Нань [126], Чжао Жуйлинь [128].

Тем не менее, значительные исследовательские лакуны проявляются практически во всех аспектах духового класса музыкальных и общеобразовательных школ Китая — мотивационный компонент, репертуарная политика, художественное развитие подростка, овладение устойчивыми навыками технологии игры на этих инструментах.

В этом ряду проблема получения основ базовой техники стоит особенно остро, так как она напрямую коррелирует практически со всеми вышеперечис-

ленными аспектами. Вместе с тем, овладеть игрой на медных духовых инструментах не так просто, в том числе, из-за достаточно сложного внутреннего их устройства, которое требует очень хорошей техники дыхания и формирования амбушюра — положения губ, языка и лицевых мышц музыканта при игре на тромбоне [125].

Базовые технические упражнения начинающего тромбониста можно свести к четырем пунктам:

1. *Дыхательная гимнастика* — укрепляет дыхание, увеличивает объем легких, обеспечивая мощный, активный поток воздуха. Позволяет научиться дышать ровно, приучает организм к перенасыщению кислородом, избавляя духовика от головокружений и последующей общей слабости организма.
2. *Длинные ноты* — позволяют найти фокус амбушюра, баланс между мышцами амбушюра и потоком воздуха, делая звук красивым, устойчивым и ровным, контролируемым интонационно. Помогают укреплять мышцы амбушюра по всему звуковысотному диапазону.
3. *Губное натуральное легато* — все возможные натуральные соединения звуков развивают гибкость амбушюра, основательно укрепляют его, подготавливая к легкой, более контролируемой работе во всех динамических, звуковысотных диапазонах. Увеличивают время занятий, уменьшая усталость амбушюра
4. *Гаммы (включая арпеджио, септаккорды) в различных штрихах* — развивают точность кулисной (пальцевой) техники, развивают точность выполнения штрихов. Позволяют моментально мысленно объединять написанные ноты в арпеджио, гаммы, воспринимая их как единую смысловую единицу, что облегчает читку с листа, запоминание нотного текста.

Все указанные упражнения исполняется во всех возможных динамических нюансах, регистровых диапазонах, с максимальной интонационной точностью.

Следует помнить, что кроме техники игры на инструменте, тромбонисту необходимы развитие музыкального слуха, общей музыкальности, навыка чтения нот с листа, изучение музыкальной литературы, о чем уже шла речь в предыдущих параграфах. Имеет значение общее физическое развитие, крепкие мышцы и аэробные нагрузки. Владение инструментом предполагает именно развитие контроля над телом, а тромбон — лишь усилитель звука, уходящего с губ.

Исторически сложилось так, что медные духовые инструменты — преимущественно ансамблевые и оркестровые [102]. И даже сегодня мы не так много найдем солистов, виртуозно владеющих игрой на этих инструментах. В этом есть не только минусы, но и определенные преимущества. Например, практика коллективной игры и под дирижерские жесты с юных лет приучает духовика к ограничительной самодисциплине, метрической устойчивости, ритмической точности, чистоте интонации и т.д.

То есть искусство игры на медных духовых инструментах, на наш взгляд, в значительной степени, технологичнее, чем фортепианное или вокальное исполнительство. В игре духовика много от «ремесла», в хорошем смысле этого слова. Только после того, как начинающий музыкант в совершенстве овладел азами, простейшими упражнениями, он может переходить к исполнению более сложных мелодий, которые затем наконец приобретают форму полноценных музыкальных произведений. Технические навыки занимают важное место в преподавании игры на медных духовых инструментах практически на всех этапах обучения — от школ до консерваторий и университетов. Но, тем не менее, есть определенные нюансы, характеризующие тот или иной уровень исполнительства.

Подчеркнем также, что педагогам, преподающим игру на медных духовых музыкальных инструментах, необходимо постоянно уделять внимание совершенствованию собственной техники исполнения, так как основным мето-

дом обучения является показ того или иного приема [106]. Только таким способом может быть гарантировано развитие технического мастерства их воспитанников.

Следует отметить, что чаще всего в обучении юного духовика уделяется внимание вопросам ритмической и интонационной точности, а также контролю за качеством звука. Все это, безусловно, важно. Однако, на начальной стадии обучения, когда организм ребенка еще не сложился окончательно и интенсивно развивается, необходимо уделять основное внимание **физиологической стороне исполнения — отработке правильного положения тела, контроля мимики и движений лицевых мышц, техники дыхания.**

К сожалению, многие не только учащиеся, но и педагоги, не осознают в полной мере всю важность именно этого аспекта игры на тромбоне. Недостаточно четко расставленные приоритеты в учебном процессе оказывают влияние на качество и результаты воспитания начинающего духовика, не способствуя повышению его технического мастерства [107]. Кроме того, не все учащиеся понимают, каким образом необходимо дышать во время исполнения музыки. Также далеко не все имеют достаточно хорошие физические возможности для этого. Некоторые преподаватели полагают, что дыхание во время игры на медных духовых инструментах не слишком сильно отличается от обычного, и достаточно лишь усиленно тренироваться, чтобы усвоить все особенности исполнительского дыхания.

Техника дыхания при игре на духовых инструментах объективно относится к вопросам, изучаемым физиологией — достаточно понять и усвоить базовые теоретические принципы, чтобы «гибко применять их в учебной практике, что, в свою очередь, будет эффективно способствовать улучшению результатов и качества обучения для воспитания разносторонних профессиональных музыкантов» [3, с.200].

На начальном этапе преподавания игры на тромбоне требуется точное толкование всех понятий, использующихся в образовательном процессе.

Например, «организация дыхания», «тип дыхания» и другая специальная терминология должна быть тщательно разъяснена, чтобы у учащихся сформировалось четкое понимание стоящих за термином концепций, позволяющее лучше овладеть искусством исполнения духовой музыки.

В сущности, под типом дыхания понимаются два процесса — «вдох» и «выдох», поэтому в ходе обучения преподаватели должны строго разграничивать эти две составляющие. Наряду с этим, во время исполнения существует очень тесная взаимосвязь между качеством извлекаемого звука и дыханием, которое также может влиять на уровень исполнения. Как правило, когда говорится о дыхании, обычно подразумевается «вдох». При игре на духовых музыкальных инструментах под этим словом принято понимать технологию брюшного дыхания. Когда педагог во время занятий указывает на проблемы в области дыхания, одни учащиеся могут истолковать это как неправильно организованный процесс вдоха, а другие — как ошибки в выполнении и вдоха, и выдоха, что в итоге приводит к непониманию со стороны учеников и не способствует улучшению техники исполнения.

Основными причинами возникновения таких ситуаций становятся недостаточно четкие формулировки, используемые преподавателями при объяснении содержания специальных терминов, нередко звучащих двусмысленно. Поэтому педагогам следует обращать больше внимания на точность определений, чтобы обеспечить правильное понимание учебного материала учащимися, которое, в свою очередь, приведет к улучшению результатов и качества образования.

Исходя из этого, для овладения техникой дыхания, следует начинать с простейших упражнений, что позволит заложить надежную основу базовых знаний и умений [142]. И, что еще более важно, предотвратит формирование неправильных привычек: например, слишком сильное раскрытие губ, перекрытие нижних зубов верхними и другие недостатки.

Большинство начинающих тромбонистов, как правило, сталкиваются со следующими технологическими проблемами:

- глубокий вдох, при котором происходит внезапное истощение дыхания, вследствие чего в процессе игры музыкант начинает испытывать ощущение нехватки воздуха;

- исполнение чрезмерно тяжелого, отрывистого или короткого стаккато, которое препятствует связному соединению нот и возможности уловить мелодическую линию произведения;

- постоянное изменение положения губных мышц в процессе исполнения легато, приводящие к бессвязности музыки;

- чрезмерное натяжение губных мышц в правую и левую стороны, недостаточное расслабление гортани, напряженность исполнения высоких нот, а также исполнение низких нот за счет надувания щек.

Все это обуславливает нестабильность апертуры, рассеянность дыхания, сбивчивость и хаотичность исполнения.

Рассмотрим более подробно указанные недостатки и возможные методы их преодоления.

1. Ошибки дыхания

Для понимания того, что представляет собой дыхание, его лучше всего описать как процесс вдоха и выдоха. Дыхание имеет чрезвычайно важное значение для музыканта-тромбониста. Если сравнить игру на тромбоне с «живым человеческим телом», в таком случае дыхание будет выполнять роль «крови» как ведущего элемента музыкального исполнения [129].

Овладение способами контролирования дыхания является ключевой составляющей обучения исполнительской технике игры на тромбоне. Методически правильные способы дыхания, как правило, сводятся к осуществлению его свободного контроля в процессе выдоха большого количества воздуха, при этом, не приводящего музыканта к изнурению.

С точки зрения истории развития различных методов дыхания, наиболее распространенными являются методы грудного, брюшного и грудобрюшного дыхания. Согласно вышеприведенным характеристикам, грудобрюшное ды-

хание, несомненно, является на сегодняшний день наиболее научно обоснованным методом дыхания. Основной его смысл заключается в сокращении мышц брюшной полости и расширении диафрагмы для естественного дыхания, в то время как легкие участвуют во вспомогательном вдохе и обеспечивают достижение максимального объема вдыхаемого воздуха. При вдохе горло должно быть полностью раскрыто, а тело находится в расслабленном состоянии. При выдохе мышцы брюшного пресса и диафрагмы создают опору в грудобрюшной полости, сопротивляясь потокам поступающего воздуха, и контролируют интенсивность и скорость потоков выдыхаемого воздуха.

В этом процессе многие начинающие тромбонисты могут столкнуться со следующими характерными ошибками:

- напряжение тела во время дыхания, недостаточный объем вдыхаемого воздуха.

Нередко бывают ситуации, когда при выполнении упражнений на развитие дыхания, во время вдоха тело учащегося может находиться в состоянии сильного напряжения. Его плечи будут приподняты, а мышцы гортани сжаты, что создаст для неопытного исполнителя иллюзию глубокого, полного вдоха. Однако на самом деле воздух не проникает в брюшную полость и диафрагму, и, как следствие, не достигается максимальный объем вдыхаемого воздуха. Поскольку во время вдоха мышцы гортани и плечи уже находятся в застывшем состоянии, при выдохе потоки воздуха блокируются из-за напряжения гортанных мышц, что приводит к потере контроля над дыханием, и, в конце концов, его недостатку, сухости звучания тембра и т.д.

Данная проблема может значительно осложнить процесс обучения в долгосрочной перспективе. Кроме того, исправление неправильно сформированных привычек является, как известно, еще более трудной задачей. Устранение этого недостатка заключается лишь в одном слове — «расслабление». В процессе игры на тромбоне дыхание должно быть в максимально расслабленном. Поэтому для начала необходимо *научиться техникам расслабления, и лишь потом переходить к самому дыханию.*

- внимание к качеству вдоха и игнорирование качества выдоха.

В процессе дыхания одинаково важную роль играют как этап вдоха, так и выдоха. Тем не менее, этапу выдоха зачастую не придается должное значение. Отсутствие контроля над дыханием на этапе выдоха может привести к напрасной трате воздуха и снижению эффективности дыхания. Поэтому часто возникают ситуации, когда не хватает дыхания при извлечении долгих звуков или при исполнении завершающих нот длинных музыкальных фраз. Кроме того, многие новички в процессе звукоизвлечения сталкиваются с проблемой необходимости использования большого объема воздуха для вибрации губных мышц. В этом случае при исполнении быстрых последовательностей нот в штрихе стаккато издаваемые звуки выглядят неуклюже и нелепо. Причина подобного явления кроется в недостаточной чувствительности губ, обуславливающей необходимость большого объема воздуха для артикуляции, что, как следствие, приводит к неоправданной потере дыхания. Длительная практика в специальных упражнениях на естественную вибрацию губных мышц позволит усилить степень чувствительности губного аппарата и повысить эффективность управления дыханием.

2. Ошибки, связанные с исполнением стаккато на тромбоне

Стаккато является одним из наиболее популярных и часто используемых штрихов, обучение которому входит в обязательный курс класса тромбона. Наиболее распространенными ошибками начинающих тромбонистов в процессе исполнения упражнений на стаккато являются следующие:

а) чрезмерно тяжелое или короткое стаккато.

В технике «одного выдоха» нередко у учащихся проявляется такой феномен как «выдох до истощения», когда после атаки звука кончик языка слишком рано возвращается под кончики верхних зубов, что блокирует поток воздуха. Исполнитель может ошибочно подумать, что такая техника делает атаку звука более решительной и мощной, что даже решит сыграть все ноты в стак-

като. Так делать абсолютно нежелательно, поскольку эффект от такого исполнения будет грубым и ломаным, кроме того, это мешает прочувствовать музыкальную линию и стиль произведения.

Способ решения данной проблемы заключается в следующем: во время исполнения музыкального произведения дыхание является важнейшим элементом, от начала и до конца исполнения оно должно быть направлено извне, в то время как язык выполняет роль вспомогательного элемента. После стаккато не следует слишком рано возвращать его в подготовленное для извлечения звуков положение, поскольку это искусственно прерывает дыхание, что в свою очередь приводит к тому, что стаккато становится слишком коротким и чересчур тяжелым. Необходимо стараться воспроизвести все ноты равномерно, а для этого мягко и непрерывно выдыхать мелодию, пока не будет ясная мелодическая линия фразы.

Во второй части сонаты ля минор немецкого музыканта Иоганна Эрнста Галльярда (1687-1749) появляется большое количество восьмых нот (см. пример 1). Если во время исполнения стаккато получится слишком коротким и тяжелым, то слушатель не сможет правильно понять барочный стиль произведения. Практикуя эту часть, исполнитель должен сначала проиграть каждую ноту в более *tenut*-ном штрихе. Только овладев интонационной линией фразы, он сможет повторить этот отрезок в требуемом стаккато.

Пример 1:



b) нестабильное стаккато

Во время исполнения стаккато у некоторых молодых исполнителей возникает такая проблема: за атакой звука следует звук возврата воздуха, подобный как при неожиданной икоте. Такое явление создает у слушателей ощущение «нечистого» звука. Этому есть два объяснения. Во-первых, во время выдоха мышцы горла напрягаются, а кончик языка стремится к корню, в это время в области выступа гортани наблюдается явное движение вниз. Слишком размашистое движение кончика языка вызывает дрожь во время выдоха, что приводит к постороннему шуму, следующим за атакой звука.

Кроме того, во время выдоха мышцы живота растягиваются. После этого, из-за давления воздуха, они восстанавливаются и одновременно сокращаются обратно. При этом теряется контроль над диафрагмой, вызывая колебания дыхания, за которым следует шум.

Способ решения этого недостатка связан с устранением неправильного движения языка. Необходимо отрегулировать его, чтобы избежать излишне размашистого движения назад кончика языка. Для этого следует прижать руку к выступу гортани и пробовать играть стаккато. Это нужно продолжать до тех пор, пока выступ гортани не перестанет двигаться слишком явно, поддерживая это состояние. Относительно ошибки в области расширения мышц живота надо сказать, что стаккато достигается путем взаимодействия непрерывного дыхания и движений языка, а сокращение диафрагмы происходит на протяжении всего дыхания, поэтому никаких дополнительных движений в области живота не требуется.

3. Ошибки в процессе исполнения штриха легато

Легато, то есть связанное исполнение звуков, главным образом базируется на непрерывном дыхании, которое позволяет исполнить музыкальное произведение без пауз. Губной аппарат контролирует размер губной щели (апертуры), а брюшные и диафрагмальные мышцы контролируют потоки воздуха, что вызывает соответствующие изменения высоты звука. Из-за своей струк-

туры тромбон во многом отличается от других духовых инструментов кнопочного типа. Например, при исполнении легато на трубе для выполнения вышеуказанных требований достаточно нажимать клавиши в соответствии с аппликатурой разных высот. На тромбоне же изменение высоты звучания тонов происходит на основе перемещения кулисы, из-за чего легато может прозвучать как глиссандо. Поэтому для выполнения качественного легато на тромбоне исполнителю требуется больше времени и сил, чем при игре на других инструментах.

Легато на тромбоне существует трех видов:

- *легато на одной обертоновой ступени;*
- *легато в одном обертоновом звукоряде, но на разной ступени;*
- *легато в разном обертоновом звукоряде и на разных ступенях.*

Основная проблема здесь заключается в чересчур сильном изменении формы рта при исполнении легато. Эта проблема часто сопровождает связанное исполнение в одном обертоновом звукоряде, но на разных ступенях. Сильные трансформации формы рта приводят к нечистому исполнению легато, а также к трудностям в исполнении высоких ступеней, кроме того, вызывают преждевременную усталость мышц рта. Это является одной из самых распространенных, трудно преодолеваемых, а также часто игнорируемых начинающими тромбонистами проблем.

Известный музыкант и педагог Джеймс Томпсон [117] предложил во время исполнения легато начинать с небольшого размера выхода воздушного потока. Изменения размера выхода воздуха и формы рта полностью зависят от потока и скорости дыхания. Другими словами, изменение формы рта является пассивным элементом, а дыхание активным.

Пример 2:



Как показано в примере 2 упражнение начинается с низкого регистра — небольшой размер губной щели и соответствующий объем воздуха приводят

в движение ротовой аппарат. После извлечения звука следует постепенно увеличивать объем воздуха — это дает губам пассивный контроль, что приводит к изменению высоты тона.

С помощью этого метода начинающий тромбонист сможет отрегулировать баланс между апертурой и силой ротового аппарата, тем самым устраняя проблему активного участия губ при отработке легато. Стоит отметить, что при уменьшении участия губ на фоне может появиться звук треска. Это нормальное явление, и оно доказывает, что требования этого упражнения были в основном выполнены. Впоследствии звук треска будет уменьшаться, а постоянная тренировка повысит чувствительность губ и стойкость игры. В то же время это устранит проблему чрезмерно сильных трансформаций формы рта.

Большинство начинающих тромбонистов в процессе обучения, как правило, сталкиваются с рассмотренными ранее проблемами. Некоторые учащиеся могут иметь вполне ясное представление об имеющихся у них ошибках, в то время как другие могут и не подозревать о их наличии. Подобные незначительные дефекты исполнения возникают не в одно мгновение, а складываются в процессе длительной неправильной практики и игнорирования важности выполнения базовых упражнений.

Задача педагога — помочь своим ученикам вовремя исправить выявленные недочеты, как в процессе домашних занятий, так и непосредственно в классе, чтобы избежать таких негативных привычек как отстаивание сиюминутных интересов и требование немедленных результатов, проявление излишней торопливости и стремление к быстрому успеху [121].

Как уже отмечалось, основным приемом здесь выступает педагогический показ с разъясняющими вербальными комментариями. Действия учащегося не должны сводиться к простому копированию того, что показывает учитель. Тем более, что это не всегда возможно. Не менее важным является **поиск молодым тромбонистом нужных физических ощущений, их аналитический контроль и селекция. Преподаватель лишь задает определенные па-**

раметры поисковой активности своего воспитанника, направляет и корректирует его действия. В этом проявляется выдвигаемый нами эвристический подход в учебном процессе класса тромбона. Только в этом случае становится возможным планомерно продвигаться в учебе, чтобы взойти на вершину храма искусства.

Физиологический аспект учебного процесса тромбонового класса непосредственно связан с формированием исполнительского аппарата учащегося и играет крайне важную роль для его последующего музыкального развития, артистичности и сценической выдержки. Чтобы не нагружать правую руку, совершающую переходы в позиции тромбона, левая рука должна нести весь вес инструмента, что позволяет расслабить правую. Наиболее подходящий угол между исполнителем и тромбоном равен примерно 80° , при этом слишком высокое или низкое положение инструмента оказывает негативное влияние на исполнителя [123]. В положении сидя следует занять примерно две трети площади стула. Не нужно прогибаться в пояснице, сутулиться в груди или же облокачиваться о спинку.

С другой стороны, правильная постановка рук позволяет новичкам в определенной степени решить проблему установления позиций тромбона. Самая большая трудность для детей, играющих на тромбоне, заключается в том, что им часто не хватает длины правой руки, поэтому они ошибаются в шестой и седьмой позициях [125]. Например, среднестатистический рост девяти- или десятилетних китайских детей, изучающих тромбон, позволяет им дотянуться лишь до пятой позиции, поэтому они могут упражняться лишь в этих рамках. Это требует от учителей выбора соответствующих учебных материалов — упражнений и пьес. В случае появления басов, предполагающих игру на шестой или седьмой позиции, педагог может своевременно внести коррективы и научить детей справляться с такими проблемами.

Следует также учитывать, что если ребенок с трудом дотягивается до шестой и седьмой позиций, то мундштук нередко отклоняется в правую часть рта, что оказывает серьезное влияние на фиксацию положения губ и высоту

звука. Игра на последних позициях становится более естественной по мере увеличения возраста и роста ученика. Кроме того, для упражнений также можно использовать тенор-тромбон с квартвентилем. Левая рука должна держать тромбон, большой палец должен находиться наготове над роторным клапаном, и соответственно заменять шестую и седьмую позиции — так можно решить проблему основного регистра тромбона.

В то же время следует обратить внимание на возникающую проблему: для подростков с сильными пальцами нажатие на клапан естественно, однако для детей с небольшими ручками нажатие достаточно затруднительно. Под руководством учителя можно крепко захватить музыкальный инструмент правой рукой, передвинуть ладонь левой руки и нажать на роторный клапан.

В педагогической практике нередки случаи, когда начинающий тромбонист играет, сжимая зубы и чуть ли не кусая инструмент. Это происходит оттого, что ребенку не хватает силы челюстных мышц, в результате невозможно сформировать «полуулыбку» и «обхват». При этом стабильное, равновесное и правильное положение рта не требует излишних затрат, а неумение применять силу «обхвата» и эффективно открывать челюсть приводит к излишнему расползанию уголков рта в стороны. Результатом этого является слабый, безжизненный и вялый звук, теряется характерный тембр тромбона [129]. Еще хуже, когда для звукоизвлечения достаточно высоких звучаний нижняя челюсть выдвигается вперед, а нижняя губа направляется к верхней, что приводит к избыточному давлению на мундштук. В итоге исполнитель для воспроизведения каждой ноты затрачивает излишнюю энергию и при этом производит ужасный акустический эффект, что в значительной степени затрудняет его игру.

Кроме того, губные мышцы детей десятилетнего возраста еще слабые, а поток воздуха недостаточный. И если усиливать давление рта на мундштук, а также повышать силу языка, то невозможно натренировать необходимые мышцы и добиться баланса в расслаблении языка. В то же время окостенелый язык будет лишь ограничивать развитие техники игры, и наибольшие трудно-

сти возникнут при исполнении произведений в быстром темпе. В действительности, если часто тренировать мягкое и слабое исполнение, можно передать слушателям весьма приятные и комфортные акустические ощущения, а также заложить основы повышения исполнительских навыков в будущем.

Детский организм находится в периоде своего роста и развития, поэтому во время упражнений губные мышцы и язык должны большую часть времени оставаться расслабленными, что позволит при игре в медленном темпе достичь расслабленного и ясного звучания, а в быстром — добиться эффекта легкости и жизнерадостности. Практический опыт показывает, что упражнения на спокойное исполнение и мягкое стакато положительно влияют на развитие технических навыков и повышение музыкальных компетенций начинающих тромбонистов.

У детей девяти-десяти лет, начинающих изучать игру на тромбоне, достаточно слабый губной аппарат, поэтому им следует использовать маленький мундштук. Однако тонкие детские губы — это также и преимущество для звукоизвлечения и рождения высоких звучаний, поэтому педагогу следует учитывать эту особенность, чтобы укрепить основы игры в данном регистре. При этом в детстве мышцы губ и ротового аппарата укрепляются весьма быстро и непрерывные упражнения, позволяющие сформировать правильные исполнительские приемы, позволяют постепенно адаптировать губы ребенка для удобной игры на тромбоне, обеспечив выносливость при держании инструмента.

Напротив, частая игра в низких регистрах приводит к расслаблению губных мышц, что впоследствии становится некоторым препятствием для извлечения высоких звуков. Широко известно, что медные духовые представляют трудности при игре в верхних регистрах. В таком случае играть ли низкие ноты? Их следует играть, однако не слишком много, при этом делать упор на мягком исполнении.

Поскольку содержание базовых упражнений — это наиболее ключевой фундамент техники игры на тромбоне, следует серьезно относиться к их выполнению. Ежедневные упражнения имеют большое значение для коррекции методов игры и формирования правильного положения амбушюра.

Верное использование рта, дыхания и языка позволяет постепенно освоить основные позиции на тромбоне. В соответствии с требованиями учебной программы педагог должен постепенно усложнять содержание упражнений, что позволит учащимся добиться большего успеха и расширить рамки самостоятельной работы, а также заложить прочные основы для дальнейшего исполнения самых разных музыкальных произведений.

Кроме того, педагог может выбирать целенаправленные упражнения, ориентированные на решение индивидуальных проблем, которые возникают у конкретного обучающегося. Ученики должны строго следовать объемам и рамкам предлагаемых педагогом упражнений, время выполнения которых организовано в соответствии с рекомендациями преподавателя. Практика доказывает, что такие тренировки наиболее эффективны, поскольку в ходе их выполнения происходит развитие самых разных исполнительских умений и навыков.

Кратко резюмируем вышеизложенное:

1. Физиологический аспект подготовки начинающего тромбониста имеет ключевое значение и напрямую коррелирует практически со всеми составляющими целостного учебного процесса — овладением основ базовой техники, репертуарной стратегией, мотивационной готовностью ребенка к занятиям, его художественным развитием.

2. При эвристическом подходе в обучении начинающего тромбониста овладение инструментом предполагает развитие контроля учащимся над собственным телом, а тромбон выступает лишь усилителем звука, уходящего с губ.

3. В процессе игры на тромбоне дыхание должно быть максимально расслабленным. Поэтому прежде всего необходимо научиться техникам расслабления и лишь потом переходить к самому дыханию.

4. Среди наиболее характерных ошибок начинающих тромбонистов следует назвать напряжение тела во время дыхания, недостаточный объем вдыхаемого воздуха, внимание к качеству вдоха и игнорирование качества выдоха, а также ошибки, связанные с исполнением штрихов стаккато и легато.

5. Педагогам-тромбонистам необходимо постоянно уделять внимание совершенствованию собственной техники исполнения, так как основным методом обучения является показ того или иного приема, а также точному толкованию всех понятий, используемых в образовательном процессе. Только таким способом может быть гарантировано развитие технического мастерства их воспитанников.

Выводы по главе II

1. Основным методическим приемом в классе тромбона выступает педагогический показ с разъясняющими вербальными комментариями. При этом действия учащегося не должны сводиться к простому копированию того, что показывает учитель. Не менее важным является поиск молодым тромбонистом нужных физических ощущений, их аналитический контроль и селекция. Преподаватель лишь задает определенные параметры поисковой активности своего воспитанника, направляет и корректирует его действия. В этом проявляется эвристический подход в учебном процессе класса тромбона школьного уровня.

2. Предпосылками эффективности актуализации эвристического подхода в классе тромбона являются индивидуальная форма обучения, творческо-исполнительская основа образовательного процесса, а также специфика, связанная с самостоятельными субъективными физиологическими ощущениями и

действиями обучающегося в процессе освоения инструментально-игровых навыков. Кроме того, тромбовая подготовка как связанная в значительной степени с освоением дыхательных техник, напрямую коррелирует с категорией «Ци» (氣), одной из основных в китайской философии, обозначающей в различных контекстах дыхание, жизненную силу, воздушный поток, энергию. Эта духовно-энергетическая субстанция является специфическим индикатором китайского этноса, характерным проявлением его культурной идентичности.

3. Задачами эвристического подхода в обучении начинающего тромбониста можно считать формирование и создание у учащегося собственного личного опыта, связанного с ощущением физиологии своего организма как индивидуального музыкально-исполнительского аппарата, а также конструирование собственных смыслов и целеполагания образовательного процесса. Исходя из этого, эвристический подход в обучении сочетает в себе познавательную и творческую деятельность, а конечной целью является не усвоение конкретных знаний и умений, а осуществление творческой самореализации начинающего тромбониста.

4. Актуализация эвристического подхода в классе тромбона базируется на определенных принципах, среди которых принцип личностного целеполагания учащегося, индивидуальной стратегии развития, метапредметного содержания класса тромбона, продуктивности обучения, контекстуальной ситуативности и образовательной рефлексии. В реальном учебном процессе чаще всего используется комбинация указанных методов. Их сочетание и контекстуальная корреляция является прерогативой преподавателя в классе тромбона, важнейшим показателем его профессиональной компетентности. Используемые методы должны быть обусловлены изучаемой темой, быть актуальными и посильными ученикам, соотноситься с их индивидуальными возможностями и интересами.

ГЛАВА III. ОПЫТНО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ АКТУАЛИЗАЦИИ ЭВРИСТИЧЕСКОГО ПОДХОДА В ОБУЧЕНИИ НАЧИНАЮЩЕГО ТРОМБОНИСТА В КИТАЕ

3.1. Мотивационный компонент обучения в классе тромбона

Процесс обучения игре на тромбоне — это высококвалифицированная художественно-педагогическая деятельность. Невозможно достичь желаемых результатов без упорных самостоятельных тренировок учащегося и систематических занятий в классе. Преподаватели-духовики должны сознательно развивать интерес своих воспитанников к изучению своих инструментов, направлять и вдохновлять на успешное развитие, повышение работоспособности, получение радости от соприкосновения с музыкальным искусством в своем исполнении.

Выдающийся ученый Альберт Эйнштейн говорил: «Интерес — лучший учитель» [121]. Этот тезис красноречиво свидетельствует, насколько важно развивать мотивационную готовность к процессу обучения у молодых музыкантов. Следует использовать различные методы стимулирования внимания обучающихся к ясному целеполаганию музыкальных занятий. Не секрет, что многие учащиеся часто вначале проявляют сильный интерес к медным духовым инструментам. Эти инструменты очень красивые, «сияют золотом», выглядят необычно, а их звук очень индивидуален. Все это, несомненно, привлекает подростков.

После некоторого периода обучения многие учащиеся постепенно теряют первоначальный интерес и становятся все более и более индифферентными, часто находя различные предлоги для отказа от дальнейших занятий.

Причина такого положения в том, что учителя не обращают внимания на развитие интереса своих воспитанников и рассматривают формирование технических навыков как единственное содержание обучения. В процессе обучения ученики постепенно теряют радостное настроение и направленность обучения, удовольствие от красоты звучания из-за чрезмерной критики преподавателя, усталости и боязни ошибиться. Таким образом им очень сложно получить успешный опыт собственного музыкального исполнительства.

Необходимо крайне осторожно дозировать сочетание похвалы и критики, разработать эффективную систему поощрений начинающего духовика — для подростка это очень важно, чтобы обрести достаточно уверенности и чувство выполненного долга. Для поддержания интереса не надо скупиться на слова похвалы даже за небольшой прогресс. Перед изучением нового произведения желательно, чтобы преподаватель мог его исполнить, а затем познакомить ученика с историей создания этого произведения и другими связанными знаниями (исторический стиль, жанр, форма, основные технические трудности). Когда дети действительно ощущают очарование звучащей музыки, их интерес к обучению легко мобилизуется.

Очень эффективным является метод, при котором учащиеся могут сравнивать друг друга в своих занятиях [113]. Это стимулирует их лидерские качества, подстегивает трудолюбие и настойчивость, способность преодолевать трудности, а также воспитывает командный дух, чувство взаимовыручки и ответственности. Все недостатки становятся более заметными «со стороны», а значит легче устраняются. Необходимо вдохновлять своих учащихся на учебу с помощью доброжелательной атмосферы в классе. Формы занятий должны быть богаты и разнообразны, чтобы подростки не скучали.

Также существует так называемый косвенный интерес, связанный с результатом учебного процесса [107]. Существует практика, когда учащиеся, не занимающиеся в классе тромбона, следуют примеру своих одноклассников, показывающих хорошие результаты в овладении музыкальным инструментом,

выступающих в концертах или являющихся членами школьных духовых оркестров.

Прямой и косвенный интересы взаимосвязаны и взаимно продвигаются. Только органично их сочетая, можно полностью раскрыть инициативу и творческий потенциал своих учеников. В этой интеграции очень важно поддерживать у учащихся чувство выполненного долга и инициативу в обучении.

Преподавателям следует строго придерживаться дидактического принципа «от простого к сложному» при выборе нового репертуара, чтобы учащиеся могли ощутить сладость успеха. Только тогда их интерес к учебе будет устойчивым и длительным. Ведь овладение музыкальным инструментом это долговременный процесс — «Спешка не бывает быстрой». Учителя должны разрабатывать учебные материалы планомерно и поэтапно в соответствии с возрастными характеристиками своих воспитанников, шаг за шагом, чтобы повысить уверенность учащихся в себе.

На начальном этапе исполнение левой и правой рукой начинается с метода прямой аппликатуры с сохранением основной формы руки. Затем изучается ритмический рисунок, основы дыхания и интонации. На начальном этапе, помимо базовых упражнений, можно практиковаться в некоторых этюдах или популярной музыке, облегченные переложения которой есть в музыкальных учебниках и хрестоматиях. На этом уровне учащиеся сравнительно легко выполняют учебную задачу и постепенно поднимаются вверх. Таким образом, подростки не будут осознавать трудности, вместе с тем повышая уверенность в себе, овладевая исполнительскими навыками и сохраняя устойчивый интерес к обучению.

Следует добавить, что изучение духовых инструментов — занятие непростое. Иногда после долгой практики рты учеников опухают, а губы перетираются. В этих случаях необходимо дать им просто отдохнуть. Кроме того, преподаватель также должен уделять внимание своим воспитанникам в соответствии с их способностями. Для разных учащихся следует применять разные методы обучения.

«Любой, кто прошел через красоту, страсть и интерес, производит самое глубокое впечатление и добивается наибольшего прогресса» — справедливо отмечает Лю Бин [110, с.27]. У начинающих духовиков неизбежно будут накапливаться отрицательные эмоции ввиду длительного и утомляющего обучения. В это время преподаватель может заинтересовать учащихся различными концертными выступлениями с возможностью выразить себя и принести эстетическую красоту себе и другим. Это также повышает производительность молодых музыкантов, позволяет им быстрее добиться успеха. Например, для этого очень подходит организация духовых оркестров для участия в школьной церемонии поднятия флага, фестивалях искусств, различных праздниках в школе и за ее пределами, музыкальных конкурсах. Успешные выступления повышают энтузиазм начинающих музыкантов — они получают высокую оценку преподавателей и администрации школы, а также своих родителей и сверстников.

Базой для проведения эмпирического исследования мною были выбраны учащиеся двух школ города Цитайхэ округа Боли провинции Хэйлуцзян — средняя школа (№12230921414348488Y) и старшая школа (№2230921569894096E). В этих учебных заведениях были музыкальные специализации, в том числе, индивидуальный класс тромбона и школьные духовые оркестры. Я проходил стажировку в оркестровом и тромбовом классах как преподаватель и дирижер духового оркестра.

Для выяснения реального положения с уровнем мотивационной готовности начинающих музыкантов-духовиков, мною была разработана подробная анкета (29 вопросов), касающаяся различных аспектов обучения в исполнительском классе — степени удовлетворенности занятиями, уровнем самостоятельности, репертуарными приоритетами, доминирующими трудностями и т. д.

Анкета для учащихся

1. Как тебя зовут и сколько тебе сейчас лет?
2. Кто рекомендовал тебе обучаться игре на тромбоне?

3. Какой музыкальный инструмент (один или несколько) имеется у тебя дома?
4. Что ты предпочитаешь слушать — классические произведения, народную музыку, современную эстраду?
5. Какие музыкальные инструменты ты еще знаешь?
6. Какие музыкальные инструменты ты любишь и почему?
7. Чем отличается тромбон от других духовых инструментов?
8. Имеешь ли ты навыки игры на каком-либо другом музыкальном инструменте?
9. Произведения каких жанров и стилей ты бы хотел играть?
10. Сформулируй цель своих занятий музыкой.
11. Твои знакомые и родственники имеют отношение к музыкальной деятельности?
12. Любишь ли ты оркестровую музыку?
13. Можешь ли ты узнавать звучание разных оркестровых музыкальных инструментов?
14. Где ты предпочитаешь слушать музыку?
15. Что самое сложное для тебя при изучении музыкального произведения?
16. Что для тебя труднее — овладение технологией игры или передача характера музыкального произведения?
17. Назови три главных качества, которыми, по твоему мнению, должен обладать исполнитель на тромбоне.
18. Любишь ли ты выступать в концертах и в каком качестве (солист, ансамблист, участник оркестра)?
19. Чем отличаются твои самостоятельные домашние занятия от уроков тромбона в школе?
20. Всегда ли тебе понятны указания преподавателя игры на тромбоне? Если нет, то с чем это связано?

21. Указания, касающиеся технологии игры, формулируются по принципу «делай как я» или предлагаются различные варианты возможных действий?
22. Какая технологическая трудность для тебя на данный момент является доминирующей (интонация, техника дыхания, штрихи, исполнение мелких нот, диапазон, что-то еще)?
23. Предлагал ли тебе преподаватель самому поискать решения той или иной технологической проблемы?
24. Помимо преподавателя, пользуешься ли ты советами старших товарищей, наблюдениями за игрой других исполнителей на тромбоне?
25. Каким, по твоему мнению, должно быть соотношение исполнительского показа преподавателем и его словесные разъяснения?
26. Снизился, повысился или остался на прежнем уровне твой интерес к занятиям на тромбоне за время твоей учебы в школе? В чем причина этого?
27. Что ты хотел бы изменить в своих занятиях на тромбоне?
28. В твоих самостоятельных занятиях ты точно знаешь, как решать возникающие проблемы, чувствуешь динамику уровня выученности упражнения или пьесы? Или тебе не хватает преподавателя? В таких случаях ты пытаешься самостоятельно преодолеть трудность или дожидаясь помощи преподавателя?
29. Посоветуешь ли ты своим друзьям заниматься игрой на каком-либо музыкальном инструменте?

Спасибо за ответы!

В опросе, проводившемся в первом семестре 2020-2021 учебного года, приняло участие 112 учащихся этих двух школ, в возрасте от двенадцати до шестнадцати лет, обучающиеся на деревянных и медных духовых инструментах. На выполнение данной анкеты было отведено отдельное время (по согла-

сованию с другими преподавателями), чтобы иметь возможность получить исчерпывающие ответы на поставленные вопросы. Учитывая широкий спектр представленных духовых инструментов (от флейты до тубы), а также различия в возрасте, ученическом и исполнительском опыте, ответы респондентов также были довольно разнообразными, отражали их личностные предпочтения и уровень музыкального развития.

Так, например, доминирующим мотиватором поступления на духовое отделение школы стали советы сверстников и друзей, желание брать пример со своих старших товарищей, успешно осваивающих игру на этих инструментах (69%). Рекомендаций родителей придерживаются 22% респондентов. Пришли заниматься по собственному желанию шесть процентов опрошенных. Эти данные показывают высокую степень авторитета окружающей молодежной среды для каждого отдельного подростка и еще недостаточность самостоятельности в принятии решений.

Музыкальные предпочтения анкетированных в большей степени склоняются в сторону современной эстрады (60%) и примерно поровну, классической (21%) и народной музыки (19%). Музыкальные инструменты дома имеются у всех опрошенных, нередко их даже несколько. Учитывая, что опрос проводился среди учащихся-духовиков, эти инструменты и назывались в качестве любимых. Также популярностью пользовались гитара и фортепиано, а также некоторые фольклорные инструменты.

Главным достоинством тромбона, по мнению респондентов, является его звук — красота и разнообразие тембра, широкий диапазон, возможность выразить самые всевозможные чувства. Вообще, эмоциональная составляющая — это именно то, что привлекает подростков в музыкальном исполнительстве. Это показали их ответы на вопрос, какую музыку они хотели бы играть.

Характерно, что у большинства опрошенных родные и близкие никак не связаны с музыкой профессионально (79%), хотя очень любят и ценят этот вид творческой деятельности, одобрительно относятся к музыкальным занятиям своих детей. Вместе с тем, лишь 8% заявили о том, что планируют в будущем

поступать в профильные музыкальные учебные заведения, 92% затруднились с ответом.

Ответы на вопросы, связанные с оркестровой музыкой и инструментами, зависели от возраста и года обучения респондента. Учащиеся, проучившиеся несколько лет в музыкальной школе, и у которых уже есть хотя бы небольшой опыт оркестрового или ансамблевого исполнительства, как правило, свободно ориентируются в инструментах. Хотя посещение симфонических концертов, к сожалению, пока не пользуется популярностью. В основном (83%) респонденты слушают оркестровую музыку в интернете.

Среди основных трудностей, которые приходится преодолевать при разучивании произведений, опрошенные чаще всего называют чистоту интонации и технику дыхания. Лишь 8% учащихся отметили, что им трудно передавать образное содержание в своем исполнении. Таким образом, усилия начинающих духовиков сконцентрированы, прежде всего, на технологии. Работа над художественным содержанием произведения выражается лишь в необходимости играть выразительно. При этом не учитываются более сложные спецификации, как, например, исторический стиль, жанр, национальная принадлежность произведения, тонкие штриховые градации, качество звука, фразировочная динамика, параметры музыкального времени, характеристичность и образность исполнения. Отчасти это объясняется начальным этапом музыкального обучения, на котором находились респонденты, их еще совсем небольшим исполнительским опытом. Вместе с тем был очевиден дисбаланс увлечения инструктивной стороной обучения в ущерб художественной.

На наш взгляд, в значительной степени это было связано и с отсутствием у большинства анкетированных самостоятельности. Они привыкли дисциплинированно выполнять конкретные указания педагога на уроках в школе и в своей домашней работе, зачастую, не видя целеполагания этих заданий, их индивидуальной контекстуальности, субъективных ощущений на мышечном, рефлекс-

сивном, мотивационном уровнях. Это укрепило нас в понимании необходимости актуализации эвристического подхода в обучении уже начинающих тромбонистов в школах современного Китая.

Говоря о трех главных качествах, которыми должен обладать исполнитель на тромбоне, респонденты, чаще всего, указывали хорошие физические данные (имея в виду дыхательную технику), трудолюбие и музыкальный слух. К сожалению, совсем не упоминались рефлексивные качества, способность к интерпретации, артистические умения и т.д.

Исполнительский опыт анкетированных был ограничен участием в школьном оркестре и несколькими ученическими концертами. Хотя практически все (97%) подчеркнули, что для них большая радость выступать на сцене. Тем более, в составе большого музыкального коллектива. В качестве солиста выступали только 3% от общего числа опрошенных.

подавляющее большинство (87%) респондентов подчеркнули, что у них хороший контакт с преподавателем, все его указания понятны и они стараются их выполнять. Они предпочитают сочетание вербальных методов обучения с педагогическим показом. Только такая интеграция, а также неоднократное повторение и закрепление каких-либо технологических навыков, позволяет эффективно развиваться в тромбонном исполнительстве. Свою домашнюю работу они представляют как закрепление задач, полученных на уроке. Начинающие музыканты не открывают в них ничего нового.

Конечно, это в значительной степени справедливо. Вместе с тем, такая односторонняя позиция приводит к чрезмерной формализации самостоятельной работы и снижению ее эффективности. В этом контексте показательно, что на вопрос «предлагал ли тебе преподаватель самому поискать решения той или иной технологической проблемы?», утвердительно ответило лишь 6% респондентов. Очевидно, что преподаватели не «доверяют» своим воспитанникам подобную «самодеятельность», предпочитая единоличные методические

установки. Советами старших товарищей респонденты пользуются в незначительной степени. В основном это происходит в оркестровом классе и касается каких-либо технологических деталей.

Значительный разброс мнений мы выявили в ответах на последние вопросы анкеты. Так, например, 52% опрошенных заявили, что их интерес к занятиям на тромбоне остался на прежнем уровне. О повышении увлеченности за время своей учебы в школе написали 26 % респондентов, соответственно о снижении — 22%. Это свидетельствует о значительном потенциале повышения мотивационной готовности учащихся-духовиков в школах современного Китая. Эта составляющая пока явно недооценена в учебном процессе, а она имеет принципиальное значение.

По поводу того, что хотели бы изменить респонденты в своих занятиях на инструменте, среди самых распространенных ответов было желание больше выступать в концертах и играть красивые пьесы, а не скучные упражнения. Как положительный фактор мы оцениваем готовность многих опрошенных (93%) советовать своим друзьям заниматься игрой на каком-либо музыкальном инструменте.

Таким образом, данные анкетного опроса дали обширную информацию, которая в значительной степени определила проведение формирующего и результирующего этапов исследования. Была выявлена необходимость направленности занятий на повышение самостоятельности учащихся, повышение их мотивационной готовности, развитие творческих интерпретационных качеств, артистических способностей, диверсификации их музыкально-слухового «багажа» и репертуара, усиление исполнительской (сольной и ансамблевой) практики, рефлексивной составляющей учебного процесса. Все это возможно реализовать в декларируемом нами эвристическом подходе в обучении начинающих тромбонистов в школах современного Китая (подробнее об этом в параграфе 2.1.).

Под эвристической подготовкой учащихся-тромбонистов мы подразумеваем конструирование собственных смыслов и целеполагания образовательного процесса, а также формирование и создание у учащегося

личного опыта, связанного с ощущением физиологии своего организма как индивидуального музыкально-исполнительского аппарата. Исходя из этого, эвристическая подготовка сочетает в себе самостоятельную познавательную и исполнительскую деятельность как формы творческой самореализации начинающего тромбониста.

В ходе констатирующего этапа экспериментального исследования были сформированы контрольная и экспериментальная группы по 16 человек из учащихся-тромбонистов указанных школ в возрасте 12-16 лет.

На данном этапе проводилась диагностика исходного уровня эвристической подготовки учащихся-тромбонистов, учитывающая три компонента учебного процесса класса тромбона — **мышечный, рефлексивный и мотивационный.**

Экспериментальная группа была сформирована только из моих учеников разного года обучения. В контрольной группе состояли ученики других преподавателей. При наборе в эту группу я учитывал схожие с экспериментальной группой возрастные характеристики, данные по успеваемости, информацию индивидуальных планов и проведенного анкетного опроса.

Для выяснения исходного уровня эвристической подготовки учащихся мы сочли возможным не проводить специального прослушивания, а основывались на данных последних зачетов, где исполнительский уровень начинающих музыкантов был квалифицированно коллегиально оценен. Контрольный срез констатирующего этапа эксперимента также заключался в проведении собеседования с участниками обеих групп, где определялся их уровень эвристической подготовки по трем указанным компонентам.

Мышечный компонент включает изучение учащимся физиологии своего организма как индивидуального музыкально-исполнительского аппарата, поисковую активность начинающего тромбониста в этом плане; например, контроль использования дыхания, его равномерное распределение, выбор оптимального режима; конструирование различных мышечных ощущений, их

аналитический контроль и селекция; отработка правильного положения тела, мимики и движений лицевых мышц.

Рефлексивный компонент включает актуализацию учащимся аналитической составляющей учебного процесса; умение находить причинно-следственные характеристики разнообразных явлений окружающего музыкально-образовательного пространства, их личностная коннотация; использование тех или иных методов обучения, исходя из собственных физических, временных возможностей, художественных предпочтений; понимание разнообразного контекста класса тромбона, выражаемого в технологических и художественных характеристиках изучаемого произведения, продолжительности занятий, их организационных моментах, методических принципах; использование знаний, полученных на других дисциплинах музыкального профиля, а также широкого спектра гуманитарной сферы.

Мотивационный компонент — наличие у обучающихся индивидуальной стратегии развития и личностного целеполагания своих занятий на тромбоне; потребность в диалоговом коммуникационном взаимодействии; осознание личностных смыслов собственной деятельности, реализуемых в процессе обучения; осознанный и практико-ориентированный выбор молодого музыканта определенного сегмента знаний и умений, обусловленный индивидуальными предпочтениями и контекстуальной востребованностью, представление себя как ответственного субъекта исполнительства, выражающего индивидуальные художественные смыслы музыкального произведения.

Эти данные оценивались по трехбалльной шкале (высокий, средний, низкий уровни) отдельно по каждому из перечисленных выше компонентов эвристической подготовки. Полученные результаты отображены в следующих таблицах:

Таблица 1

Стартовый уровень эвристической подготовки начинающего тромбониста по мышечному компоненту

Исходный уровень эвристической подготовки (мышечный компонент)	экспериментальная группа (16 участников)	контрольная группа (16 участников)
Высокий	2 (12,5%)	2 (12,5%)
Средний	8 (50 %)	7 (43,75%)
Низкий	6 (37,5 %)	7 (43,75%)

Таблица 2

Стартовый уровень эвристической подготовки начинающего тромбониста по рефлексивному компоненту

Исходный уровень эвристической подготовки (рефлексивный компонент)	экспериментальная группа (16 участников)	контрольная группа (16 участников)
Высокий	1 (6,25%)	1 (6,25%)
Средний	4 (25%)	5 (31,25%)
Низкий	11(68,75%)	10 (62,5%)

Таблица 3

Стартовый уровень эвристической подготовки начинающего тромбониста по мотивационному компоненту

Исходный уровень эвристической подготовки (мотивационный компонент)	экспериментальная группа (16 участников)	контрольная группа (16 участников)
Высокий	3 (18,75%)	4 (25%)
Средний	9 (56,25)	10 (62,5%)
Низкий	4(25%)	2 (12,5%)

Таблица 4

Сводная таблица стартового уровня эвристической подготовки учащихся-тромбонистов

Исходный уровень эвристической подготовки	экспериментальная группа (16 участников)	контрольная группа (16 участников)
Высокий	1 (6,25%)	1 (6,25%)
Средний	6 (37,5%)	7 (43,75%)
Низкий	9 (56,25%)	8(50%)

По итогам контрольного выступления учащихся-тромбонистов на зачете и собеседовании на констатирующем этапе опытно-экспериментального исследования, было выявлено, что большинство участников находится на низком и среднем уровнях эвристической подготовки, что убедило нас в необходимости использования в учебном процессе класса тромбона методов эвристического подхода как механизмов, актуализирующих творческую активность учащегося, его самостоятельность и рефлексию, формирование интерпретационно-личностных качеств.

3.2. Содержание формирующего и результирующего этапов исследования

В процессе формирующего этапа были организованы индивидуальные занятия с учащимися средней и старшей школ города Цитайхэ (округ Боли, провинция Хэйлуцзян) — участниками экспериментальной группы (16 человек). Эти школы стали базовой площадкой для проведения опытно-экспериментального исследования, где проводилась **верификация методов эвристического подхода в обучении начинающих тромбонистов.**

Как уже указывалось (параграф 3.1.), под понятием «эвристическая подготовка» мы подразумеваем конструирование учащимся собственных смыслов и целеполагания образовательного процесса, а также формирование личного опыта, связанного с ощущением физиологии своего организма как индивидуального музыкально-исполнительского аппарата. Исходя из этого, эвристическая подготовка начинающего тромбониста сочетает в себе самостоятельную познавательную и исполнительскую деятельность как формы творческой самореализации.

Экспериментальная группа состояла из школьников разного года обучения. В ходе формирующего этапа на индивидуальных занятиях с участниками этой группы я использовал следующие музыкальные произведения:

1. К. Копраш Этюды
2. Э. Ремингтон Этюды
3. Ж. Люлли Песенка
4. Ф. Куперен Пастораль
5. И. Бах Пассакаля
6. И. Гайдн Анданте
7. В. Ратшгейер Менуэт
8. Д. Кабалевский Танец
9. Г. Перселл Голос трубы
10. Э. Григ Весна
11. Л. Моцарт Марш
12. В. Моцарт Аллегретто
13. Л. Бетховен Походная песня
14. Л. Бетховен Торжественная песня
15. З. Фибих Поэма
16. Ж. Люлли Менуэт
17. А. Хачатурян Танец
18. Б. Барток Танец
19. П. Чайковский Сладкая греза
20. Мексиканская народная песня «Скамеечка» (обр. А. Фриденталя)
21. Р. Шуман Веселый крестьянин
22. А. Гедике Танец
23. С. Монюшко Вечер
24. А. Аренский Журавель
25. Дж. Мартини Гавот
26. Л. Бетховен Ларго
27. А. Александров Песенка

28. В. Моцарт Ария
29. Л. Эрвелау Элегия
30. Д. Шостакович Колыбельная
31. И. Маттесон Сарабанда
32. Л. Бетховен Песня
33. М. Равель Пavana
34. И. Бах Ария
35. Д. Шостакович Прелюдия
36. И. Гайдн Аллегро
37. Ж. Рамо Менуэт
38. Л. Эрвелау Веселая песенка
39. Г. Гендель Бурре
40. Д. Шостакович Танец
41. А. Марчелло Анданте (из сонаты ми минор)
42. А. Аренский Баркарола
43. Чен Цянь Белый верблюд
44. Юй Цзинцзюнь Памир поет (обр. народной песни)
45. Шаханкун Монгольская народная песня «Песня пастбища»
46. Мерикиге Восходящее солнце на лугах (обр. народной песни)
47. Сиань Синхай Баллада о желтой воде (обр. народной песни)
48. Хэ Лутин Партизанская песня (обр. народной песни)
49. У Вэньцзи, Цзян Динсянь Песня о любви (обр. народной песни)
50. Лю Тешань, Мао Юань Танец Яо (обр. народной песни)

Каждый участник экспериментальной группы в течение 2020-2021 учебного года выучил четыре этюда и шесть разнохарактерных пьес. Нашей задачей было актуализировать эвристические методы обучения, направленные на продуктивную учебную деятельность и личностный рост начинающего тромбониста сообразно его индивидуальным возможностям.

В этом контексте доминирующим методом психологической активизации творческого мышления начинающих тромбонистов на формирующем этапе выступал **синектический прием использования аналогий**. Известные исследователи эвристики, в частности А. Хуторской, рассматривают несколько типов аналогий, в частности, прямую, субъективную и символическую. В первом типе «поиск решений образовательных задач и примеров коррелируется с другими областями знаний с дальнейшей их адаптацией к поставленной проблеме. Субъективная аналогия позволяет эмпатическим путем соотнести себя с другим объектом и на этой основе попытаться рассуждать о «своих» ощущениях, их контроле и селекции. При использовании символической аналогии преподаватель формулирует образы, сравнения и метафоры, позволяющие более ясно и лаконично описать имеющуюся проблему» [83].

Ключевым при использовании на формирующем этапе метода аналогий являются два момента. Первое — это фиксация молодым музыкантом своих физиологических ощущений при игре на тромбоне. Второе — их вербальное формулирование преподавателю. Кроме того, осознание их индивидуальных градаций и контекстуальности при исполнении разных в художественном и технологическом плане произведений.

Поясним это на конкретных примерах использования данного метода с участниками экспериментальной группы. Решая проблему овладения дыхательной техникой при изучении «Паваны» М. Равеля, мы говорили, что дыхание духового инструмента и дыхание человеческого тела в его естественном состоянии — два разных понятия. Естественное дыхание — подсознательное дыхательное движение, выполняемое человеческим телом в соответствии с потребностями физиологического состояния, которое является врожденным для человека. Дыхание при игре на тромбоне — это профессиональная техника, приобретенная в результате регулярных тренировок, основанных на естественном дыхании человеческого организма. В частности, оно в значительной степени обусловлено разделением музыкальных фраз в конкретном произведении. От этого зависит длина вдоха и количество вдыхаемого воздуха.

Во время исполнения тромбонист должен держать верхнюю часть тела естественно расслабленной и контролировать степень расширения талии, живота и груди, чтобы облегчить правильное дыхание и позволить потоку воздуха течь. Учащиеся использовали такие понятия и ассоциации как ветер, велосипедный насос, выдавливание воздуха из шприца, запускание воздушного змея, хлопунки, балансирование воздушного гимнаста на проволоке в цирке и т.д. — то есть все три типа синектических аналогий.

Использование данного метода на формирующем этапе эксперимента значительно развивало способности участников экспериментальной группы к ассоциациям, воображению и фантазии. Аналогии делали незнакомое знакомым, позволяя благодаря увиденному сходству решить проблему известным способом. На основе выявленного или предполагаемого сходства юные музыканты, хотя и в разной степени, искали новые идеи и решения.

Кроме того, мы также учитывали, что вербализация учащимся этого процесса может максимально задействовать внутренние ресурсы (физиологические, психолого-эмоциональные, рефлексивные) организма начинающего тромбониста. Разумеется, у участников экспериментальной группы этот опыт был различным, но на данном этапе эвристический подход выступал как эффективный механизм «раскрытия себя», потенциальных возможностей творческого развития.

Подчеркнем, что указанные методы наиболее эффективны именно в своей интеграции и в совместной деятельности преподавателя и учащегося. Далеко не всегда и не сразу нам удавалось добиться ответственного и полноценного участия своих воспитанников в этом процессе.

Нашей целью было максимально активизировать мышление учащегося, уменьшить влияние его психологической инерции простого подражания своему педагогу, помочь найти собственное решение задачи. Сами эти методы не дают мгновенных «рецептов», они лишь очерчивают возможный путь, направление дальнейших действий, что также немаловажно.

При этом применялись следующие правила эффективности эвристической беседы, сформулированных А. Хуторским:

- «формирование новых знаний должно сочетаться с самостоятельной работой учащихся (участие в эвристической беседе — постановка учащимися встречных, проблемных вопросов, ответы на проблемные вопросы, решение познавательных задач);

- учитель преднамеренно создает проблемные ситуации, учащиеся должны их анализировать и ставить проблемы, выдвигать и доказывать гипотезы, делать выводы;

- оценка ставится в основном за умение применять ранее полученные знания на разных этапах поиска, за умение выдвигать и обосновывать гипотезы, доказывать их» [83].

В качестве примера возьмем контрольные вопросы в рамках эвристической беседы, посвященной музыкальной фразе и штриху легато при работе над пьесой Л. Бетховена Ларго:

1. Какова основная функция штриха легато в этой пьесе?
2. Что представляет собой идеальное, по твоему мнению, звучание легато в этой пьесе?
3. Как изменится образное содержание этой пьесы, если не выполнять легатный штрих?
4. Есть ли возможность решить за счет этого штриха какие-либо другие исполнительские задачи?
5. Какими способами ты будешь добиваться плавного звучания легато в этой пьесе?
6. В каких ранее изученных тобой пьесах встречался этот штрих? В какой степени ты можешь использовать полученные ранее технологические приемы на новом материале в этой пьесе?
7. Можно ли разделить общую задачу исполнения этой пьесы штрихом легато на более локальные части? Например, обозначить наиболее трудные фрагменты, определить почему эти фрагменты являются более трудными?

8. Можно ли объединить ряд фрагментов, схожих по степени трудности и идентичности технологических приемов?

9. Каким образом с выполнением штриха легато в этой пьесе связана проблема контроля дыхания?

10. Есть ли интонационные трудности в этой пьесе, какое отношение они имеют к точному выполнению штриха легато?

Данную пьесу играли на формирующем этапе двое участников экспериментальной группы. Мы втроем искали ответы на эти и дополнительные, уточняющие вопросы, подтверждая или опровергая вербальные тезисы мышечными ощущениями исполнительского аппарата на тромбоне.

Другая образовательная задача с участником экспериментальной группы ставилась при изучении Прелюдии Д. Шостаковича. В этой пьесе, достаточно масштабной по художественному содержанию, амбушюр играет важную роль в формировании тембра, высоты звука, длине дыхания и динамических изменениях.

Это не просто форма губ, а более сложное понятие, которое включает координацию всех губных мышц, зубов и подбородка. Эти физические данные у каждого учащегося немного различаются, поэтому всегда следует учитывать индивидуальные особенности. Самое главное — выбрать наиболее удобную форму и зафиксировать ее. Кроме того, также следует обращать внимание на чрезмерное напряжение выпуклых мышц щек и губ, из-за чего звук может быть слишком глухим и неярким.

Такие задачи предусматривают необходимость конструирования различных мышечных ощущений, их аналитический контроль и селекцию, отработку правильного положения тела, мимики и движений лицевых мышц. В данном случае доминировал **проблемно-поисковый метод**, развивающий самостоятельность мышления начинающего тромбониста, актуализирующий творческо-исследовательскую составляющую учебного процесса. Требовалось регулировать целый комплекс мышечных действий в корреляции с изменениями звуковых характеристик. Для этого недостаточно одной практики в

индивидуальной «настройке» амбушюра. Контролируя форму рта и соответствующий объем дыхания, можно воспроизводить более чистый, полный и естественный звук. Частота и амплитуда вибрации влияют на общий уровень исполнения. Кроме того, учащийся должен иметь ясное представление о высоте звука. Таким образом, овладение вибрацией верхней и нижней губ является ключевым навыком тромбонового исполнительства. Эвристический подход в данном случае заключался в стремлении учащихся осмысленно и аналитически подходить к этому важному технологическому моменту.

В ходе занятий с участниками экспериментальной группы я придавал огромное значение **формированию навыков контроля дыхания, обращаясь к категории «Ци»** — духовно-энергетической субстанции, ключевой в китайской национальной ментальности и выражающей в различных контекстах дыхание, жизненную силу, воздушный поток, энергию. Можно сказать, что дыхательная тренировка — это основа работы духовиков. Поэтому я использовал основные принципы этого понятия, такие как циркуляция жизненной энергии, включение активного сознания, ощущение времени и пространства.

Большинство начинающих тромбонистов, как правило, сталкиваются со следующими технологическими проблемами:

- глубокий вдох, при котором происходит внезапное истощение дыхания, вследствие чего в процессе игры музыкант начинает испытывать ощущение нехватки воздуха;
- исполнение чрезмерно тяжелого, отрывистого или короткого стаккато, которое препятствует связному соединению нот и возможности уловить мелодическую линию произведения;
- постоянное изменение положения губных мышц в процессе исполнения легато, приводящие к бессвязности музыки;
- чрезмерное натяжение губных мышц в правую и левую стороны, недостаточное расслабление гортани, напряженность исполнения высоких нот, а также исполнение низких нот за счет надувания щек.

Как уже указывалось, в естественной обстановке у любого из нас выдох и вдох проходят бессознательно и без усилий. Но выдох, используемый при игре на тромбоне намного труднее, чем выдох в обычной жизни. Поэтому многие начинающие исполнители стремятся «экономить» воздух, чтобы музыкальная фраза была более продолжительной. В результате «потока воздуха» через рот оказывается недостаточно. Он не может заставить мышцы губ производить достаточную вибрацию, влияющую на вибрацию инструмента, и не может получить полный, плавный звук и правильный тембр.

Когда мы дуем в трубу, наше тело подобно воздушному шару. По мере того, как звук продолжается, давление воздуха в теле продолжает падать. Если мы хотим всегда поддерживать полный и стабильный тонус, мы должны активно оказывать давление. Это требует основного сокращения мышц нижней части спины и живота под диафрагмой. Диафрагма подталкивается вверх. Такое использование воздуха, кажется, приводит к продолжительному звуковому крещендо просто для поддержания скорости и стабильности воздушного потока. При этом, ключевым становится осознанность и регуляция этого процесса.

В этом контексте для того, чтобы получить идеальный звук, как новички, так и опытные исполнители должны использовать энергичные возможности «Ци» как формы активного сознания, созидательного состояния организма. Это актуальнейшая проблема именно начального этапа обучения на тромбоне. Даже самым начинающим тромбонистам важно формировать хорошую привычку активного и осознанного использования воздуха в своем исполнительстве. Дыхательные упражнения «Ци» я использовал на формирующем этапе в первую очередь, с участниками экспериментальной группы первого и второго годов обучения.

Так, например, они выполняли специальные дыхательные упражнения, связанные с концентрацией внимания на выдохе. Например — выпустить весь воздух, находящийся в теле, а затем сделать достаточный вдох — и вновь интенсивный выдох, будто надуваем воздушный шар. Лучше всего поначалу раз-

дуть щеки, что позволит расслабить горло и полость рта. Несколько повторений этого упражнения позволит юному тромбонисту осознать, что вне зависимости от того, как мы делаем вдох — с подъемом плеч или без, при выдохе тело оседает вниз, живот естественно напрягается и расширяется, что позволяет найти его опору.

Для фиксации своих мышечных ощущений участникам экспериментальной группы предлагалось сделать полный вдох, удерживая положение выдоха, поддерживая брюшную опору и расширенный живот. При этом не нужно расширять полость рта и горло — следует сохранять положение выдоха, иначе возникнет напряжение и втягиваемого воздуха окажется недостаточно. Это позволяет увеличить объем и интенсивность дыхания, обнаружить и контролировать правильное использование воздуха при игре. Понятно, насколько здесь важны именно личностные ощущения молодого тромбониста и контроль за своим телом — никакие педагогические показы этого не смогут заменить.

Необычайно эффективно терапевтическое воздействие философии «Ци» в методиках овладения учащимися *техникам расслабления*, которые я использовал в ходе формирующего этапа эксперимента. Это, например:

- *дыхание лежа на спине*. В этом положении тело подростка пребывает в состоянии полного покоя и расслабления. В процессе дыхания участвуют мышцы брюшного пресса и диафрагма, и именно тогда можно ощутить ту самую точку вдоха, необходимую в тромбовом исполнительстве.

- *дыхание в положении наклона*. Когда поясница расслаблена и выгнута вперед до упора, руки расслабленно свисают вниз. Дыхание именно в этом положении также поможет найти точку вдоха.

- *поверхностное брюшное дыхание*. Один конец пластиковой бутылки с водой кладут на нижнюю часть живота («даньтянь»), другой конец бутылки прикладывают к стене и тело слегка наклоняется вперед. В этот момент необходимо вдохнуть и постараться сдвинуть бутылку за счет силы растяжения мышц брюшного пресса. Этот метод также позволяет прочувствовать момент, когда тело полностью расслабляется и учащийся делает вдох.

Как показала практика, применение начинающими тромбонистами на формирующем этапе разнообразных дыхательных упражнений без инструмента оказалось достаточно эффективным.

Для лучшего контроля ученика над мышцами брюшного пресса и диафрагмы, я использовал некоторые вспомогательные упражнения:

- *дыхание в полусогнутом положении*. После глубокого вдоха в полусогнутом положении присядьте на корточки и выдохните. В этот момент, за исключением мышц живота и нижних конечностей, другие части тела должны быть полностью расслаблены. Таким образом, по мере выдыхания воздуха мышцы брюшного пресса будут постепенно напрягаться, а длительная практика поможет натренировать брюшные мышцы и усилить способность контроля над дыханием.

- *повышение степени чувствительности губ*. Каждый человек имеет свои индивидуальные особенности. Необходимо найти наиболее легкий в исполнении звук, соблюсти определенное положение рта и непосредственно сделать выдох той интенсивности, которая необходима для извлечения требуемого звука. Это приведет к естественной вибрации губных мышц и тромбон издаст соответствующий звук.

Отметим, что изучаемый на формирующем этапе репертуар был достаточно разнообразен не только стилистически и по образному содержанию, но и по технологическим трудностям. Таким образом, фиксация учащимся индивидуальных мышечных ощущений непосредственно коррелировалась с тем или иным исполнительским приемом. Так, например, учащиеся запоминали свои действия при исполнении штриха стаккато:

- необходимо опустить кончик языка на верхние зубы, закрыть рот и принять соответствующее для звукоизвлечения положение речевого аппарата;

- в момент выдоха опустить язык вниз и позволить воздушному потоку вырваться изо рта для того, чтобы заставить губы вибрировать и издать «резкий» звук;

- по окончании звукоизвлечения язык возвращается в исходное положение в ожидании следующего голосового сигнала.

При этом я особенное внимание уделял качеству интонации и звукоизвлечения участников экспериментальной группы. Для освоения звуковысотной устойчивости применялось следующее упражнение — держать один звук долго на крещендо и диминуэндо в гаммообразной последовательности вверх и вниз.

Важным моментом, направленным на повышение самостоятельности начинающего тромбониста, уровня продуктивности его внеурочной работы стало ведение участниками экспериментальной группы дневников своих домашних занятий. В этих записях не фиксировалась продолжительность выполнения заданий. Они были направлены на осмысление их содержания. В том числе и проблемного, неудачного опыта. Это касалось, например, точного формулирования проблемы и возможных способов ее решения. Что не занимало много времени — главные тезисы были определены на уроке с преподавателем, в дневнике требовалось их лаконичная фиксация. Основным разделом стало письменное формулирование своих ощущений — например, чрезмерное напряжение губных мышц или проблемы с контролем дыхания. Этот материал и становился основой для последующей работы с преподавателем в классе.

Кроме того, в дневнике записывался репертуар, отмечался круг проблем, связанных с конкретным произведением. В отдельной таблице помещалась информация о пускай маленьких, но достижениях, удачах, творческих победах. В другой графе — еще нерешенные проблемы, трудности, не получающиеся в должной степени исполнительские приемы. Условием было ежедневное ведение записей. Иногда они были очень краткими, но, тем не менее, принцип регулярности соблюдался. Раз в неделю на уроке мы просматривали эти записи и обобщали информацию. Я поздравлял своего ученика с маленькими победами, мы обсуждали, что и почему еще не удалось достичь.

Ведение дневника актуализировало различные педагогические методы. Например, помимо **метода графической фиксации** основных моментов содержания музыкальных занятий, мною использовался на разных уровнях, **метод сравнения**. Такой метод применялся как в локальных исполнительских приемах (например, сравнивался достигнутый уровень естественной вибрации губных мышц у ученика с тем, какой был месяц или полгода назад, при этом ощущения мышечной активности лучше сохранялись в памяти и сознании молодого тромбониста), так и на макроуровне — репертуарном аспекте, дыхательной технике, качестве интонации, двигательных возможностей, психологическом настрое, физической выносливости и т.д.

Активизируя рефлексивную составляющую учебного процесса класса тромбона, я широко использовал вербальный метод. Молодые музыканты учились формулировать все свои мышечные ощущения, постановку целей и задач, возможные пути решения возникающих проблем. Подчеркну, что такой процесс вызывал поначалу значительные сложности у моих воспитанников. Ясно, лаконично и исчерпывающе вербально изложить какой-либо момент учебного процесса оказалось для многих трудноразрешимой проблемой.

Тем не менее, я считал весьма важной обусловленность формирования исполнительских навыков тромбонистов и их словесной передачи самими учащимися. Поэтому я придавал значение точности наводящих вопросов, которые использовал на своих занятиях в классе тромбона. Это тот самый методологический «принцип вопрошания», так востребованный в эвристическом подходе (см. параграф 2.1.). Хирургическая точность наводящих вопросов преподавателя задает исчерпывающие параметры заданного «коридора возможностей» и помогает ученикам самостоятельно формулировать такие же точные ответы.

Добавим к этому, что в ходе формирующего этапа мы стремились обеспечить разноуровневость механизмов диалоговой коммуникации и творческого сотрудничества преподавателя со своими воспитанниками — помимо кратких цепочек однозначных вопросов-ответов, использовались и риториче-

ские вопросы, не требующие немедленной реакции подростка, и предметы обсуждения, побуждающие к размышлению и не подразумевающие единственно правильного решения, ответы-гипотезы с последующими уточняющими вопросами, ответы-резюме и т.д.

Практический учебный процесс тромбонового класса показал плодотворность данного метода. Повышается ответственность начинающего тромбониста за свои действия — ведь они основаны на личностных ощущениях и рефлексии, а не на указаниях извне. Ценность таких знаний и умений несоизмеримо выше.

Кроме того, формировались такие интерпретационно-личностные качества учащихся, как стремление находить причинно-следственные характеристики разнообразных явлений окружающего музыкально-образовательного пространства, их личностная коннотация, способность к нестандартным смысловым оценкам и ассоциациям в своем исполнительстве, фантазия, гибкость мышления, богатая эмоциональная палитра понимания художественных значений произведений музыкального искусства, наличие своей аргументированной позиции.

На занятиях с участниками экспериментальной группы в ходе формирующего этапа я контекстуально использовал и другие методы, в частности, **наглядный метод**, имеющий особенное значение при индивидуальной форме обучения в классе тромбона технике дыхания и исполнительским приемам; **репродуктивный метод**, актуальный по мере возрастания объема получаемых знаний и технологических навыков, обобщающий и структурирующий информацию и физические ощущения начинающего тромбониста; **индуктивный и дедуктивный методы** как умения анализировать информацию в интенции от частного к общему и наоборот; **практический метод**, закрепляющий теоретическую информацию.

В ходе результирующего этапа также проводился «замер» уровня эвристической подготовки участников контрольной и экспериментальной групп с использованием критериев, применявшихся на констатирующем этапе. С

участниками экспериментальной группы проводились уроки с использованием указанных выше эвристических методов, в то время как участники контрольной группы занимались по обычной программе тромбонового класса.

Полученные результаты позволили сделать вывод о **значительной эффективности использования методов эвристического подхода в обучении начинающих тромбонистов, в отличие от обычного учебного процесса тромбонового класса.** К окончанию эксперимента в экспериментальной группе был отмечен лишь один участник с низким уровнем эвристической подготовки, в контрольной группе — 5 человек.

Средний уровень был установлен у семи участников экспериментальной и девяти — в контрольной группе. Высокий уровень, соответственно — у восьми и двух учащихся.

Таблица 5

Сравнительные данные констатирующего и результирующего этапов

	Уровни эвристической подготовки	Констатирующий этап		Результирующий этап	
		Экспериментальная группа	Контрольная группа	Экспериментальная группа	Контрольная группа
1.	Высокий	1 (6,25%)	1 (6,25%)	8 (50%)	2 (12,5%)
2.	Средний	6 (37,5%)	7 (43,75%)	7 (43,75%)	9 (56,25%)
3.	Низкий	9 (56,25%)	8 (50%)	1 (6,25%)	5 (31,25%)

Итоговый анализ показал у участников экспериментальной группы более интенсивный процесс повышения эвристической подготовки на всех этапах опытно-экспериментального исследования, в отличие от контрольной группы.

Экспериментальное исследование выявило значительные образовательные возможности эвристического подхода в обучении начинающих тромбонистов по трем компонентам учебного процесса:

– *по мышечному компоненту*: изучение учащимся физиологии своего организма как индивидуального музыкально-исполнительского аппарата, по-

исковая активность начинающего тромбониста в этом плане; контроль использования дыхания, его равномерное распределение, выбор оптимального режима; конструирование различных мышечных ощущений, их аналитический контроль и селекция; отработка правильного положения тела, мимики и движений лицевых мышц.

– *по рефлексивному компоненту*: актуализация учащимся аналитической составляющей учебного процесса; умение находить причинно-следственные характеристики разнообразных явлений окружающего музыкально-образовательного пространства, их личностная коннотация; использование тех или иных методов обучения, исходя из собственных физических, временных возможностей, художественных предпочтений; понимание разнообразного контекста класса тромбона, выражаемого в технологических и художественных характеристиках изучаемого произведения, продолжительности занятий, их организационных моментах, методических принципах; использование знаний, полученных на других дисциплинах музыкального профиля, а также широкого спектра гуманитарной сферы.

– *по мотивационному компоненту*: наличие у обучающихся индивидуальной стратегии развития и целеполагания своих занятий на тромбоне; потребность в диалоговом коммуникационном взаимодействии; осознание личностных смыслов собственной деятельности, реализуемых в процессе обучения; осознанный и практико-ориентированный выбор молодого музыканта определенного сегмента знаний и умений, обусловленный индивидуальными предпочтениями и контекстуальной востребованностью, представление себя как ответственного субъекта исполнительства, выражающего индивидуальные художественные смыслы музыкального произведения.

Результаты исследования подтвердили теоретические положения выдвигаемого эвристического подхода в обучении начинающих тромбонистов в современном Китае.

Выводы по главе III

1. Результаты проведенного опроса учащихся, исполнительские выступления участников контрольной и экспериментальной групп подтвердили актуальность эвристического подхода в учебном процессе класса тромбона, направленного на развитие творческих качеств, артистических способностей, повышение самостоятельности учащихся, усиление рефлексивной составляющей и мотивационной готовности к занятиям.

2. Под эвристической подготовкой учащихся-тромбонистов мы подразумеваем конструирование собственных смыслов и целеполагания образовательного процесса, а также формирование и создание у учащегося личного опыта, связанного с ощущением физиологии своего организма как индивидуального музыкально-исполнительского аппарата. Исходя из этого, эвристическая подготовка сочетает в себе самостоятельную познавательную и исполнительскую деятельность как формы творческой самореализации начинающего тромбониста.

3. Диагностический инструментарий, направленный на выявление уровней эвристической подготовки начинающих тромбонистов, должен учитывать набор критериев в интеграции мышечного, рефлексивного и мотивационного компонентов учебного процесса.

4. Педагогические методы, используемые в рамках эвристического подхода, можно обозначить следующие: метод индивидуальных мышечных ощущений, метод сравнения, метод графической фиксации, а также вербальный, наглядный, практический, репродуктивный, индуктивный и дедуктивный методы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

С момента своего проникновения в Китай и до сегодняшнего времени заметен процесс постоянного развития тромбона как инструмента со значительными звуковыми возможностями и широкими средствами музыкальной выразительности. Тромбон все больше привлекает внимание китайских исполнителей и композиторов, принося слушателям бесконечную радость, наслаждение и жизненную силу. Роль и статус тромбона как члена семьи музыкальных инструментов достаточно высоки и стабильны. Обладая неотразимым художественным очарованием, тромбон доминирует в семействе духовых инструментов. Он добавляет несравненную славу и блеск процветанию и развитию музыкального искусства в Китае и подчеркивает незаменимую роль и ценность других оркестровых инструментов.

Актуализации новых подходов в образовательном процессе в классе тромбона школьного уровня в современном Китае позволяет обратить внимание на интерпретационно-личностную составляющую музыкального обучения, формирование устойчивых эстетических взглядов и способности начинающих тромбонистов оценивать явления музыкального искусства, а также собственную исполнительскую деятельность. В этом контексте эвристический подход значительно поднимает статус ученика. Педагог обращается к нему как к младшему коллеге, максимально задействовав механизмы диалоговой коммуникации и творческого сотрудничества. Вместе с тем повышается ответственность начинающего тромбониста за свои действия — ведь они основаны на личностных ощущениях и рефлексии, а не на указаниях извне. Ценность таких знаний и умений несоизмеримо выше.

В эвристическом подходе начинающий тромбонист выполняет такие виды учебной деятельности как освоение новых объектов и предметов, связан-

ных с избранным музыкальным инструментом и знаний о нем; создание личностного образовательного продукта в форме различных исполнительских действий на этом инструменте; самоорганизация предыдущих видов деятельности — познания и созидания в самостоятельных домашних занятиях. При выполнении этих видов деятельности у учащихся развиваются соответствующие им качества личности — познавательные, творческие, организационно-деятельностные.

Данные качества обучающихся коррелируют с пропорциональными методами обучения. Когнитивные методы — эмпатии, смыслового видения, символического видения, ошибок, сравнения, образного видения, эвристического наблюдения, конструирования понятий и гипотез. Креативные методы обучения — метод гипотезы, образной картины, ассоциаций, преувеличения. Организационно-деятельностные методы — метод целеполагания, самостоятельного планирования, самоорганизации обучения и взаимообучения, рефлексии.

Актуализация эвристического подхода в классе тромбона базируется на методологических принципах, среди которых принцип личностного целеполагания учащегося, индивидуальной стратегии развития, метапредметного содержания класса тромбона, продуктивности обучения, контекстуальной ситуативности и образовательной рефлексии. В реальном учебном процессе чаще всего используется комбинация указанных принципов. Их сочетание и интеграция является прерогативой преподавателя в классе тромбона, важнейшим показателем его профессиональной компетентности.

В данном исследовании теоретически обоснована значимость актуализации эвристического подхода в обучении начинающих тромбонистов в школах Китая. Проанализировано современное медно-духовое образование в Китае с позиции темы диссертационного исследования. Изучены художественно-звуковые, репертуарные и технологические спецификации тромбона в формировании медно-духовой культуры Китая. Рассмотрены методический, физиологический и мотивационный аспекты обучения в классе тромбона в школах

КНР. Сформулированы педагогические условия, необходимые для эффективной реализации эвристического подхода на начальном этапе обучения тромбонистов в КНР. Определен диагностический инструментарий, позволяющий объективно оценивать уровни эвристической подготовки начинающих тромбонистов. В ходе теоретического исследования и практического эксперимента разработаны методы повышения эвристической подготовки начинающих тромбонистов в школах Китая, проверена практическая эффективность этих методов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абаджян, Г. А. Новая методика обучения игре на духовых инструментах / Г. А. Абаджян. — Харьков : Харьковский институт искусств, 1981. — 24 с. — Текст : непосредственный
2. Абдуллин, Э. Б. Методологическая подготовка музыканта-педагога : сущность, структура, процесс реализации / Э. Б. Абдуллин ; Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский педагогический государственный университет». — Москва : МПГУ, 2019 — 278, [1] с. — ISBN 978-5-4263-0745-2. — Текст : непосредственный.
3. Абдуллин, Э. Б. Основы исследовательской деятельности педагога-музыканта / Э. Б. Абдуллин. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2014. — 368 с. — ISBN 978-5-8114-1693-6. — Текст : непосредственный.
4. Абдуллин, Э. Б. Теория музыкального образования : учебник для вузов / Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. — 2-е издание, исправленное и дополненное. — Москва : Прометей, 2013. — 431 с. — ISBN 978-5-7042-2430-3. — Текст : непосредственный.
5. Андреев, В. И. Эвристика для творческого саморазвития / В. И. Андреев. — Казань, 1994. — 237 с. — Текст : непосредственный.
6. Аронов, А. А. Творчество как социокультурный феномен : курс лекций / А. А. Аронов. — Москва : МГУКИ, 2004. — 126 с. — ISBN 5-94778-067-4. — Текст : непосредственный.
7. Асафьев, Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. В. Асафьев ; редакция и вступительная статья Е. М. Орловой. — 2-е издание. — Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1973. — 144 с., 1 л. ил. — Текст : непосредственный.

8. Балагур, Д. А. Современные методы постановки исполнительского дыхания в процессе обучения на широкомензурных медных духовых инструментах / Д. А. Балагур. — Текст : непосредственный // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве : материалы XVI Международной научно-практической конференции / под научной редакцией Л. С. Майковской, А. П. Мансуровой. — Москва : МГИК, 2019. — С. 205–210. — ISBN 978-5-94778-543-2.

9. Библер, В. С. От наукоучения — к логике культуры: два философских введения в двадцать первый век / В. С. Библер. — Москва : Политиздат, 1991. — 412 с.: ил. — Текст : непосредственный.

10. Блажевич, В. М. Ежедневные коллективные упражнения для духового оркестра. № 15. Тромбон / В. Д. Блажевич ; под редакцией И. В. Петрова. — Москва : Высшее училище военных дирижеров, 1948. — 20 с. — Текст : непосредственный.

11. Блажевич, В. М. Школа для раздвижного тромбона / В. М. Блажевич. — Москва : Государственное музыкальное издательство, 1933. — Ч. 1. — 57 с.

12. Богданов, Л. П. Проблемы интонирования на духовых инструментах / Л. Богданов. — Текст : непосредственный // В помощь военному дирижеру. — Москва : ВДФ при МГК, 1984. — Выпуск 23. — С. 41–59.

13. Бодина, Е. А. Идеи музыкальной педагогики : от Платона до Кабалевского : учебник и практикум / Е. А. Бодина. — Москва : Юрайт–Восток, 2021. — 235 с. — ISBN 978-5-534-03267-3. — Текст : непосредственный.

14. Боечко, М. А. Становление и современное состояние системы профессионального педагогического образования в Китае / М. А. Боечко : Институт ФСБ России. — Новосибирск : Институт ФСБ России, 2008. — 141 с. — ISBN 978-5-91222-003-6. — Текст : непосредственный.

15. Бондаревская, Е. В. Педагогика : личность в гуманистических теориях и системах воспитания / Е. В. Бондаревская, С. В. Кульневич. — Москва; Ростов-на-Дону: Учитель, 1999. — 558, [4] с. — Библиогр. в примеч.: с. 536–

546. — Библиогр.: с. 547–559. — ISBN 5-87456-169-2. — Текст : непосредственный.

16. Бочкарева, О. В. Дидактический диалог в профессионально-педагогической подготовке учителя музыки в вузе : специальность 13.00.08 — Теория и методика профессионального образования : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук / Ольга Васильевна Бочкарева ; Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского. — Ярославль, 2008. — 42 с. — Текст : непосредственный.

17. Брушлинский, А. В. Психология мышления и проблемное обучение / А. В. Брушлинский. — Москва : Знание, 1983. — 96 с. — Текст : непосредственный.

18. Буренина, А. И. Ориентация на творческую самореализацию педагога-музыканта как условие его профессионального совершенствования : специальность 13.00.01 : диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / А. И. Буренина ; Институт образования взрослых. — Санкт-Петербург, 1995. — 176 с. — Текст : непосредственный.

19. Бучнев, А. А. Особенности использования технических средств в обучении и игре на духовых инструментах : специальность 17.00.02 : автореферат диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Александр Алексеевич Бучнев ; МГК им. П. И. Чайковского. — Москва, 2002. — 28 с. — Текст : непосредственный.

20. Васильев, Е. П. Курс обучения игре в духовом оркестре / Е. П. Васильев. — Киев : Муз. Украина, 1977. — 44 с. — Текст : непосредственный.

21. Венгловский, В. Ф. Основы рациональной постановки при игре на тромбоне / В. Ф. Венгловский. — Текст : непосредственный // Вопросы музыкальной педагогики. — Москва : Музыка, 1983. — Выпуск 4. — С. 57–63.

22. Вербицкий, А. А. Личностный и компетентностный подходы в образовании : проблемы интеграции / А. А. Вербицкий, О. Г. Ларионова. — Москва : Логос, 2009. — 336 с. : ил., табл. — ISBN 978-5-98704-452-0. — Текст : непосредственный.

23. Волков, Н. В. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах / Н. В. Волков ; Федеральное агентство по культуре и кинематографии, РАМ им. Гнесиных. — Москва : Академический проект : Альма Матер, 2008. — 398 с. — ISBN 978-5-8291-0978-3. — Текст : непосредственный.

24. Выготский, Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте : психологический очерк : книга для учителей / Л. С. Выготский ; послесловие В. В. Давыдова. — Москва : Просвещение, 1991. — 90, [2] с. — ISBN 5-09-003428-1. — Текст : непосредственный.

25. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский ; составитель, автор послесловия М. Г. Ярошевский ; комментарии В. Умрихина. — Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. — 479 с. — ISBN 5-222-00256-X. — Текст : непосредственный.

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

27. Григорьев, Б. П. Освоение позиций и постановка правой руки на тромбоне / Б. П. Григорьев. — Текст : непосредственный // Методика обучения игре на духовых инструментах : статьи / под общей редакцией Ю. А. Усова. — Москва : Музыка, 1971. — Выпуск 3. — С. 204–213.

28. Давыдов, В. В. Теория развивающего обучения / В. В. Давыдов ; Российская академия образования, Психологический институт, Международная ассоциация «Развивающее обучение». — Москва : ОПЦ «ИНТОР», 1996. — 541 с. — ISBN 5-89404-001-9. — Текст : непосредственный.

29. Диков, Б. А. Методика обучения игре на духовых инструментах / Б. А. Диков. — Москва : Музгиз, 1962. — 102 с. — Текст : непосредственный.

30. Докшицер, Т. А. Штрихи трубочки / Т. А. Докшицер. — Текст : непосредственный // Методика обучения игре на духовых инструментах : сборник научных трудов. — Москва : Музыка, 1976. — Выпуск 4. — С. 48–70.

31. Донченко, Н. А. Эвристический подход к методологии педагогического исследования / Н. А. Донченко. — Текст : непосредственный // Вестник Полесского государственного университета. Серия общественных и гуманитарных наук. — 2010. — № 1. — С. 42–48. — ISSN 2078-1032.

32. Ефимова, Н. С. Психология общения : практикум по психологии : учебное пособие : для студентов высших учебных заведений, обучающихся по укрупненной группе специальностей 44.03.00 «Образование и педагогические науки» (квалификация (степень) «бакалавр») / Н. С. Ефимова. — Москва : ФОРУМ : ИНФРА-М, 2018. — 191, [1] с. : ил., табл. — (Высшее образование — Бакалавриат) — ISBN 978-5-8199-0693-4. — ISBN 978-5-16-013145-0. — ISBN 978-5-8199-0249-3. — Текст : непосредственный.

33. Кабалевский, Д. Б. О музыке и музыкальном воспитании : книга для учителя / Д. Б. Кабалевский ; составитель И. В. Пигарева ; Департамент образования г. Москвы, Научно-исследовательский институт развития образования, Центр музыкально-педагогического образования им. Дмитрия Кабалевского. — Москва : Книга, 2004. — 192 с. — ISBN 5-901690-06-0. — Текст : непосредственный.

34. Кагермазова, Л. Ц. Смысловые коммуникации в учебном процессе: теория и технологии направленной трансляции смыслов в обучении : специальность 19.00.07 «Педагогическая психология (психологические науки)» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора психологических наук / Лаура Цраевна Кагермазова ; Южный федеральный университет. — Ростов-на-Дону, 2009. — 66 с. — Текст : непосредственный.

35. Кан-Калик, В. А. Педагогическое творчество / В. А. Кан-Калик, Н. Д. Никандров. — Москва : Педагогика, 1990. — 140, [2] с. — (Библиотека учителя и воспитателя). — Библиогр.: с. 140–141 (56 назв.). — ISBN 5-7155-0293-4. — Текст : непосредственный.

36. Кирнарская, Д. К. Музыкальные способности : [учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальностям 051400 «Музыковедение», 051500 Музыкальная звукорежиссура, 051000 «Вокальное искусство»,

051100 «Дирижирование», 050900 «Инструментальное исполнительство», 051300 «Музыкальное искусство эстрады»] / Д. К. Кирнарская ; [предисловие Геннадия Рождественского]. — Москва : Таланты-XXI в., 2004. — 493 с. : ил. — (Психология специальных способностей). — ISBN 5-902592-01-1. — Текст : непосредственный.

37. Клюев, А. С. Сумма музыки / А. С. Клюев. — Санкт-Петербург : Алетейя : Историческая книга, 2017. — 608 с. — Библиогр. в подстроч. примеч. — Др. кн. авт. на 4-й с. обл. — ISBN 978-5-906860-40-8. — Текст : непосредственный.

38. Колышева, Т. А. Подготовка учителя музыки к профессионально-личностной рефлексии в системе высшего педагогического образования : специальность 13.00.02 : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук / Т. А. Колышева ; Московский педагогический государственный университет. — Москва, 1997. — 51 с. — Библиогр. : с. 49–51. — Текст : непосредственный.

39. Корноухов, М. Д. Текст — контекст : образовательная парадигма поликультурного пространства педагога-музыканта / М. Д. Корноухов, Е. Н. Шумилова. — Текст : непосредственный // Музыкальное искусство и образование : вестник кафедры ЮНЕСКО при Московском педагогическом государственном университете : МА&Е : научный журнал о мире музыкального искусства и образования. — 2018. — № 2. — С. 13–29. — ISSN 2309-1428.

40. Корноухов, М. Д. Феномен интерпретации как механизм репликации культуры общества в современном российском образовании / М. Д. Корноухов. — Текст : непосредственный // Репликация культуры общества в контексте профессионального образования / М. Д. Корноухов [и др.]. — Георгиевск, 2012. — Книга 1. — С. 44–79. — ISBN 978-5-9903020-5-1.

41. Корноухов, М. Д. Формирование исполнительского аппарата учащихся медных духовых инструментов в музыкальных школах Китая / М. Д. Корноухов, Юй Хуань. — Текст : непосредственный // Научное мнение. — 2021. — № 5 — С. 149–154. — ISSN 2222-4378.

42. Король, А. Д. Диалоговый подход к организации эвристического обучения / А. Д. Король. — Текст : непосредственный // Педагогика. — 2007. — № 9. — С. 18–25. — ISSN 0869-561X.

43. Краевский, В. В. Методология педагогического исследования : пособие для педагога-исследователя / В. В. Краевский. — Самара : Издательство СамГПИ, 1994. — 165 с. — ISBN 5-8428-0038-1. — Текст : непосредственный.

44. Крупник, Е. П. Психологическое воздействие искусства / Е. П. Крупник ; Российская академия наук, Институт психологии, Московский педагогический государственный университет. — Москва : Институт психологии РАН, 1999. — 234, [1] с. : ил., нот. — Библиогр.: с.166–191 (549 назв.). — ISBN 5-201-02293-6. — Текст : непосредственный.

45. Крылов, С. П. Исполнительское дыхание как важнейший элемент подготовки исполнителей на духовых инструментах / С. П. Крылов. — Текст : непосредственный // Научный форум : филология, искусствоведение и культурология : сборник статей по материалам X международной научно-практической конференции. — Москва, 2017. — Ноябрь № 8 (10). — С. 15–25. — ISSN 2542-1271.

46. Кудрявцев, В. Т. Проблемное обучение : истоки, сущность, перспективы / В. Т. Кудрявцев. — Москва : Знание, 1991. — 80 с. — (Новое в жизни, науке, технике. Педагогика и психология ; № 4). — ISBN 5-07-001687-3. — Текст : непосредственный.

47. Лаптев, Р. Г. Искусство оркестрово-ансамблевой игры на тромбоне : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Р. Г. Лаптев ; Московская военная консерватория. — Санкт-Петербург, 2005. — 247 с. — Текст : непосредственный.

48. Левин, С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С. Я. Левин. — Ленинград : Музыка, 1973. — 263 с. — Текст : непосредственный.

49. Мазель, Л. Л. Вопросы анализа музыки : опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики / Л. Л. Мазель. — Москва : Советский композитор, 1978. — 352 с. — Текст : непосредственный.

50. Майковская, Л. С. Феномен артистизма в исполнительской деятельности музыканта / Л. С. Майковская, Н-Э. Буаттура. — Текст : непосредственный // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. — 2012. — № 3 (47). — С. 216–220. — ISSN 1997-0803.

51. Малюх, В. В. Некоторые вопросы постановки исполнительского аппарата духовика-тромбониста / В. В. Малюх. — Текст : электронный // Стас Черемушкин. Изучай, наблюдай, анализируй : [сайт]. — 2010. — 26 октября. — URL: <http://tubastas.ru/book-174> (дата обращения: 25.03.2020).

52. Манжора, Б. Г. Об исправлении дефектов в атакировке звука при обучении тромбонистов / Б. Г. Манжора. — Текст : непосредственный // Научно-методические записки : сборник / Саратовская Государственная Консерватория им. Л. В. Собинова. — Саратов : Изд-во СГУ : СГК им. Л. В. Собинова, 1961. — Вып. 4 . — С. 107–115.

53. Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки : исследование / В. В. Медушевский. — Москва : Композитор, 1993. — 262 с. — Текст : непосредственный.

54. Микешина, Л. А. Герменевтические смыслы образования / Л. А. Микешина. — Текст : непосредственный // Философия образования : сборник научных статей / МГУ им. М. В. Ломоносова, Институт переподготовки и повышения квалификации преподавателей социально-гуманитарных дисциплин, Кафедра философии [и др.] ; ответственный редактор А. Н. Кочергин. — Москва : Фонд «Новое тысячелетие», 1996. — С. 135–148. — ISBN 5-86947-018-8.

55. Назайкинский, Е. В. Оценочная деятельность при восприятии музыки / Е. В. Назайкинский. — Текст : непосредственный // Восприятие музыки : сборник статей / [Институт эстетического воспитания при Центральном

совете Педагогического общества РСФСР ; редактор-составитель В. Н. Максимов]. — Москва : Музыка, 1980. — С. 210–213.

56. Нестеренко, Е. П. Развитие и укрепление амбушюра начинающего тромбониста / Е. П. Нестеренко. — Текст : электронный // Стас Черемушкин. Изучай, наблюдай, анализируй : [сайт]. — URL: <http://tubastas.ru/book-141> (дата обращения: 11.02.2019).

57. Нестеренко, Е. П. Этюды для тромбона / Е. П. Нестеренко ; Министерство культуры Российской Федерации ; Государственное Музыкальное училище имени Гнесиных. — Текст : электронный. — [М.], 1997. — 44 с. // Российская академия имени Гнесиных : [сайт]. — URL: http://www.gnesin.ru/mediateka/metodicheskie_materialy/metodicheskie_posobiya/nesterenko_etudy (дата обращения: 11.02.2019).

58. Панкевич, Г. И. Восприятие музыкального произведения и его структура / Г. И. Панкевич. — Текст : непосредственный // Эстетические сборники / составитель и редактор С. Х. Раппопорт. — Москва : Музыка, 1967. — Выпуск 2. — С. 191–211.

59. Петрушин, В. И. Психология и педагогика художественного творчества : учебное пособие для вузов / В. И. Петрушин. — Москва : Академический проект : Гаудеамус, 2008. — 490 с., ил., табл. — (Gaudeamus). — ISBN 5-8291-0749-X. — Текст : непосредственный.

60. Платонов, Н. И. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах / Н. И. Платонов. — Москва : Музгиз, 1958. — 48 с. — Текст : непосредственный.

61. Пронин, Б. А. Методика формирования исполнительского аппарата тромбониста : учебное пособие / Б. А. Пронин. — Санкт-Петербург : Лань ; Планета музыки, 2019. — 96 с. — ISBN 978-5-8114-3787-0. — Текст : непосредственный.

62. Пронин, Б. А. Постановка исполнительского аппарата при обучении игре на тромбоне / Б. А. Пронин. — Текст : непосредственный // Педагогика искусства. — 2014. — № 4. — С.188–192. — ISSN 1997-4558.

63. Рапацкая, Л. А. Культурологический подход в отечественной педагогике музыкального образования : история и перспективы развития / Л. А. Рапацкая. — Текст : непосредственный // Ценности и смыслы. — 2016. — № 6 (46). — С. 6–15. — ISSN 2071-6427.

64. Рейхе, Е. А. Школа игры на тромбоне / Е. А. Рейхе. — Москва ; Ленинград, 1937. — 124 с. — Текст : непосредственный.

65. Розанов, С. В. Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах / С. В. Розанов — 2-е издание. — Москва : Музгиз, 1938. — 52 с.

66. Ручьевская, Е. А. Об анализе содержания музыкального произведения / Е. А. Ручьевская. — Текст : непосредственный // Критика и музыкознание. — Ленинград, 1987. — Выпуск 3. — С. 69–96.

67. Скобелев, А. Т. О сегодняшнем дне тромбона сквозь призму веков / А. Т. Скобелев. — Текст : электронный // Всероссийская Ассоциация Тромбонистов : [сайт]. — 2009. — URL : <http://www.russiantrombone.com/?page=pedagogika&nnews=18%205> (дата обращения: 12.11.2020).

68. Слуцкая, Л. Е. Становление и трансформация педагогических и художественно-эстетических парадигм в системе современного музыкального образования : специальность 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (музыка)» : диссертация на соискание ученой степени доктора педагогических наук / Л. Е. Слуцкая ; Московский государственный гуманитарный университет им. М. Шолохова. — Москва, 2013. — 465 с. — Текст : непосредственный.

69. Соколов, А. С. Музыка вокруг нас / А. С. Соколов. — Москва : Издательский дом «Федоров», 1996. — 221 с. : ил. — ISBN 5-7139-0044-8. — Текст : непосредственный.

70. Сумеркин, В. В. Методика обучения игре на тромбоне / В. В. Сумеркин ;

ского-Корсакова. — Издание 2-е. — Санкт-Петербург : Издательство Политехнического университета, 2005. — 310 с. — ISBN 5-7422-0990-8. — Текст : непосредственный.

71. Сумеркин, В. В. Тромбон / В. В. Сумеркин. — Москва : Музыка, 1975. — 78 с. : ил., нот ил. — (Музыкальные инструменты / Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии). — Текст : непосредственный.

72. Теория и практика игры на духовых инструментах : сборник статей / сост. и авт. предисл. В. Н. Апатский. — Киев : Муз. Украина, 1989. — 135 с. : ил., нот ил. — ISBN 5-88510-041-1. — Текст : непосредственный.

73. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов ; РАН, Институт психологии. — Москва : Наука, 2003. — 368 с. — (Памятники психологической мысли). — ISBN 5-02-006277-4. — Текст : непосредственный.

74. Торопова, А. В. Homo-musicus в зеркале музыкально-психологической и музыкально-педагогической антропологии / А. В. Торопова. — Москва : ГРАФ-ПРЕСС, 2008. — 288 с. — ISBN 978-5-94678-043-8. — Текст : непосредственный.

75. Усов, Ю. А. Научно-теоретические основы при игре на медных духовых инструментах / Ю. А. Усов. — Текст : непосредственный // Вопросы музыкальной педагогики / Ю. А. Усов. — Москва : Музыка, 1991. — Выпуск 10. — С. 8–28.

76. Фаркас, Ф. Искусство игры на медных духовых инструментах / Ф. Фаркас. — Москва : Издательство Московской Государственной Консерватории, 1998. — 68 с. — ISBN 5-89598-048-1. — Текст : непосредственный.

77. Федотов, А. А. Методика обучения игре на духовых инструментах / А. А. Федотов. — Москва : Музыка, 1975. — 158 с. — Текст : непосредственный.

78. Харитонов, А. Е. Звукоизвлечение на медных духовых инструментах как артикуляционно-штриховой феномен / А. Е. Харитонов. — Москва : Водолей, 2010. — 144 с. — ISBN 978-5-91763-036-6. — Текст : непосредственный.

79. Хафизова, Т. В. Пути и приемы развития креативности в процессе общения с музыкой / Т. В. Хафизова. — Текст : непосредственный // Научно-методическое сопровождение одаренности обучающихся и талантливой молодежи в условиях интеграции общего и дополнительного образования : материалы Всероссийской научно-практической конференции / [редколлегия : Р. Г. Мазитов, Ф. Р. Фахретдинов, М. И. Губайдуллин]. — Уфа : ИРО РБ, 2012. — С. 468–470. — ISBN 978-5-7159-0659-5.

80. Холопова, В. Н. Музыкальные эмоции : учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств / В. Н. Холопова ; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Кафедра междисциплинарных специализаций музыковедов. — 2-е издание. — Москва : Альтекс, 2012. — 346 с. : табл. — ISBN 978-5-93121-316-3. — Текст : непосредственный.

81. Хуан Сяньюй. Система музыкального образования в Китае / Хуан Сяньюй. — Текст : непосредственный // Вестник СПбГУКИ. — 2012. — № 2. — С. 5–12. — ISSN 2220-3044.

82. Хуторской, А. В. Дидактическая эвристика : теория и технология креативного обучения / А. В. Хуторской. — Москва : Издательство МГУ, 2003. — 416 с. — ISBN 5211047109. — Текст : непосредственный.

83. Хуторской, А. В. Дидактические основы эвристического обучения : специальность 13.00.01 : автореферат диссертации на соискание ученой доктор педагогических наук / А. В. Хуторской ; Московский педагогический университет. — Москва, 1998. — 37 с. — Текст : непосредственный.

84. Хуторской, А. В. Эвристический тип образования : результаты научно-практического исследования / А. В. Хуторской. — Текст : непосредственный // Педагогика. — 1999. — № 7. — С. 15–22. — ISSN 0869-561X.

85. Хуторской, А. В. Эвристическое обучение : теория, методология, практика / А. В. Хуторской. — Москва : Международная педагогическая академия, 1998. — 266 с. — ISBN 5-89411-010-6. — Текст : непосредственный.

86. Цыпин, Г. М. Психология музыкальной деятельности : проблемы, суждения, мнения : пособие для учащихся музыкальных отделений педвузов и консерваторий / Г. М. Цыпин. — Москва : Фирма «Интерпракс», 1994. — 373,[1] с. — ISBN 5-85235-093-1. — Текст : непосредственный.

87. Чередниченко, Т. В. К проблеме художественной ценности в музыке / Т. В. Чередниченко. — Текст : непосредственный // Проблемы музыкальной науки : сборник статей. — Москва : Советский композитор, 1983. Выпуск 5. — С. 255–267.

88. Щербакова, А. И. Музыка в постижении процесса рождения, самоутверждения и трансформации ценностных парадигм в пространстве отечественной культуры / А. И. Щербакова. — Текст : непосредственный // Педагогика искусства. — 2015. — № 1. — С. 55–63. — ISSN 1997-4558.

89. Щирин, Д. В. О развитии восприятия музыкального языка произведений в педагогическом процессе на кафедре фортепиано / Д. В. Щирин. — Текст : непосредственный // Кафедра фортепиано : исследования и материалы : сборник статей / под общей редакцией Д. В. Щирин ; Министерство культуры РФ, Санкт-Петербургский государственный институт культуры. — Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 2018. — С. 123–133. — ISBN 978-5-8392-0746-2.

90. Шумилова, Е. Н. Духовые оркестры в Китае как просветительский фактор формирования музыкально-образовательной среды / Е. Н. Шумилова, Юй Хуань. — Текст : непосредственный // XXV юбилейные Царскосельские чтения : материалы Международной научно-практической конференции «XXV Царскосельские чтения», Санкт-Петербург, 20-21 апреля 2021 г. / под общей редакцией С. Г. Еремеева. — Санкт-Петербург : Издательство Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, 2021. — Том 2. — С.176–179. — ISBN 978-5-8290-1970-9.

91. Юй Хуань. Артикуляционно-штриховые приемы ансамблевого исполнительства учащихся в классе тромбона / Юй Хуань. — Текст : непосредственный // Внедрение результатов инновационных разработок : проблемы и перспективы : сборник статей Международной научно-практической конференции «Внедрение результатов инновационных разработок : проблемы и перспективы», Магнитогорск, 9 января 2020 г. / ответственный редактор А. А. Сукиасян. — Уфа : ОМЕГА САЙНС, 2020. — Часть 2. — С. 191–195. — ISBN 978-5-907238-68-8.

92. Юй Хуань. Медные духовые инструменты в музыкальном образовании современного Китая — артикуляционно-штриховые приемы игры / Юй Хуань. — Текст : непосредственный // Закономерности и тенденции инновационного развития общества : сборник международной научно-практической конференции «Закономерности и тенденции инновационного развития общества», Казань, 24 января 2020 г. / ответственный редактор А. А. Сукиасян. — Уфа : ОМЕГА САЙНС, 2020. — Часть 1. — С. 227–229. — ISBN 978-5-907238-76-3.

93. Юй Хуань. Основные методические принципы формирования чистоты интонации у начинающих тромбонистов / Юй Хуань. — Текст : непосредственный // Человеческий капитал. — 2021. — № 3 (№147). — С. 246–250. — ISSN 2074-2029.

94. Юй Хуань. Педагогические условия эффективности занятий в классе тромбона в музыкальных школах Китая / Юй Хуань. — Текст : электронный // Theoria : педагогика, экономика и право. — 2021. — № 1 (2). — ISSN 2712-9926. — URL: <https://theoriajournal.org/article/25-pedagogicheskie-usloviya-effektivnosti-zanyatij> (дата обращения: 10.03.2021).

95. Юй Хуань. Проблема дыхания как основы базовой техники в учебном процессе духового класса в современном Китае / Юй Хуань, М. Д. Корноухов. — Текст : непосредственный // Искусство. Педагогика. Культура : сборник научных и научно-методических статей Седьмой международной научно-практической конференции «Искусство. Педагогика. Культура», Санкт-Петер-

бург, 09-10 июня 2020 года / Санкт-Петербургское отделение объединения педагогов фортепиано «ЭПТА»; Санкт-Петербургский центр развития духовной культуры. — Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 2020. — Выпуск 3. — С. 293–297. — ISBN 978-5-8392-0863-6.

96. Юй Хуань. Содержательные характеристики эвристического подхода в классе тромбона музыкальных школ Китая / Юй Хуань. — Текст : непосредственный // Музыкальное искусство и образование : вестник кафедры ЮНЕСКО при Московском педагогическом государственном университете : МА&Е : научный журнал о мире музыкального искусства и образования. — 2021. — Т. 9, № 2. — С. 90–99. — ISSN 2309-1428.

97. Юсупов, Э. Б. Некоторые рекомендации по исправлению амбушюра / Э. Б. Юсупов. — Текст : непосредственный // В Контакте : [сайт]. — URL: https://vk.com/wall-53734324_47 (дата обращения: 21.01.2020).

Список литературы на китайском языке, с переводом на русский язык

(перевод осуществлен соискателем)

98. Бай Фей. О значении дыхания в игре на тромбоне / Бай Фей. — Шэньян, Журнал «Шэньянской консерватории музыки», 1999. №3 — С.66-67. 白飞, 论长号的呼吸及训练/白飞沈阳, 沈阳音乐学院学报, 1999年, 第3期 : 第66页-67页.

99. Ван Куанъи. История развития тромбона, игровые позиции рта / Ван Куанъи. -Чанчунь, Журнал «Цайчжи», 2009. №12 — 66с.王匡一 长号发展史及演奏的口型与姿势/王匡一长春, 才智, 2009年, 第12期 : 第66页.

100. Ван Цзичунь. Анализ роли тромбона в оперной музыке / Ван Цзичунь. — Куньмин, Журнал «Национальная музыка», 2013. №3 — С.21-22. 王子春, 浅析长号在戏曲音乐中的作用/王子春昆明, 民族音乐, 2013年, 第3期 : 第21页-22页.

101. Ван Чуньхуай. Исследования вибрато при игре на тромбоне. /Ван Чуньхуай. — Наньчун, Журнал «Чтение и письмо» (Журнал просвещения), 2009. № 6 — С. 191–192.王春槐, 关于长号颤音即唇颤音的研究/王春槐-南充, 读与写 (教育教学刊), 2009年, 第6期: 第191页-192页.

102. Гуань Чжаоюань. Эволюция и типы духовых инструментов. /Гуань Чжаоюань. — Пекин, Журнал «Музыкальные инструменты», 2002. — № 6 — С. 72–73. 关肇元, 铜管乐器的演进与种类/关肇元-北京, 乐器, 2002年, 第6期: 第72页 - 73页.

103. Дай Чжунхуэй. Практика игры на духовых инструментах. /Дай Чжунхуэй. — Шэньян, Журнал «Музыкальной консерватории Шэньяна», 1999. — №4 — С.33–35. 戴中晖 铜管乐器的练习与演奏/戴中晖 沈阳, 沈阳音乐学院学报, 1999年, 第4期: 第33页-35页.

104. Донг Ню. Навыки губного вибрато при исполнении на тромбоне / Донг Ню. — Харбин, Журнал «Северная музыка», 2014. — №8 — 92 с. 董钰, 长号演奏中唇颤音的演奏技巧分析/董钰哈尔滨, 北方音乐, 2014年, 第8期: 第92页.

105. Донг Ю. Художественный аспект игры на тромбоне / Донг Ю. — Ханчжоу, Журнал «Art Technology», 2014. — № 5 — 209 с. 董钰. 浅析铜管长号演奏的艺术魅力/董钰杭州, 艺术科技, 2014年, 第5期: 第209页.

106. Доу Сюньфэй. Краткий анализ повышения уровня преподавания игры на медных духовых музыкальных инструментах в высших учебных заведениях / Доу Сюньфэй, Хуаньюй Хань. — Гуйян, «Художественная критика», 2018. — № 8. — С. 108–109. 窦迅飞, 浅析如何提升高校铜管乐器演奏专业的教学水平/窦迅飞, 韩环宇贵阳, 艺术评鉴, 2018年, 第8期: 第108-109页.

107. Ланг Цюнь. Анализ эффективных образовательных методов в обучении игры на тромбоне. / Ланг Цюнь. — Ханчжоу, Журнал «Art Technology», 2017. — № 9. — 53 с. 朗群, 浅析长号演奏技巧课程教学中有效教育的方式方法/朗群杭州, 艺术科技, 2017年, 第9期: 第53页.

108. Ли Фу. Методы игры на тромбоне. /Ли Фу. — Пекин: Издательство «Народное музыкальное», 1982. 李复, 长号吹奏法/李复, 北京, 人民音乐出版社, 1982年.

109. Лу Исинь. Анализ функций бас-тромбона в оркестровой группе / Лу Исинь // Журнал «Северная музыка». — Харбин, 2017. — № 7 — 52с. 卢毅欣 浅析乐队中低音长号的功能与影响/卢毅欣哈尔滨, 北方音乐, 2017年, 第7期: 第52页.

110. Лю Бин. Тромбон: введение к методам повышения исполнительских навыков / Лю Бин. — Пекин: Издательство «Тунсинь», 2011. — 31 с. 刘兵 长号入门与提高/刘兵北京, 同心出版社, 2011年-31页.

111. Лю Цян. Проблемы обучения игре на духовых музыкальных инструментах в младшей и средней школе и пути их решения / Лю Цян. — Пекин: «Народная музыка», 2008. — № 12 — С. 54–55. 刘强 中小学管乐教学中的问题与对策/刘强京, 人民音乐, 2008年, 第12期: 第54页-55页.

112. Сунь Ган. Значение диаметра кулисы для исполнения и обучения игре на тромбоне / Сунь Ган // «Вестник Уханьской консерватории». — Ухань, 2003. — № 1. — С. 109–111. 孙刚, 伸缩管的管径大小对长号演奏与教学的意义/孙刚武汉, 武汉音乐学院学报, 2003年第1期: 第109–111页.

113. Ся Тянь. Давайте вместе учиться игре на тромбоне / Ся Тянь. — Хунань: Хунаньское издательство литературы и искусства, 2000. — 42 с. 夏添, 跟我学长号/夏添-湖南, 湖南文艺出版社, 2000年版-42页.

114. Тан Бо. Пути повышения профессионализма преподавателей музыкальных специальностей / Тан Бо. — Пекин: «Художественное образование», 2013. — № 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/唐博北京, 艺术教育, 2013年, 第6期: 第66页-67页.

115. Тан Шен. История и развитие тромбона / Тан Шен // «Музыкальные инструменты». — Пекин, 2015. — № 4. — С. 36–38. 谭深, 长号的历史与发展初探/谭深-北京, 乐器, 2015年, 第4期: 36–38页.

116. Тан Шен. Предварительное исследование техники исполнения на бас-тромбоне в оркестре / Тан Шен // «Музыкальные инструменты». — Пекин, 2017. — № 7. — С. 60–61. 谭深 低音长号的乐队演奏技法初探/谭深-北京, 乐器, 2017年, 第7期 : 60–61页.

117. Уик, Деннис. Техника игры на тромбоне / Уик Деннис. — Пекин: «Издательство народной музыки», 1993. — 62 с. 丹尼斯·维克, 长号吹奏技巧 /丹尼斯·维克, 北京, 人民音乐出版社, 1993年-62页.

118. У Цзиси. Анализ игровых навыков на тромбоне / У Цзиси. — Шицзячжуан, «Популярная литература и искусство», 2011. — № 10. — 27 с. 吴寄斯, 长号演奏技巧探析/吴寄斯石家庄, 大众文艺, 2011年, 第10期 : 第27页.

119. Фу Ху. Изучение навыков игры на тромбоне / Фу Ху // «Юньмэн — Академический журнал». — Юэян, 1991. — № 1 — С. 77–78. 伏虎, 长号演奏技巧探索/伏虎-岳阳, 云梦学刊, 1991年, 第1期 : 77–78页.

120. Фэн Чжэньци. Как овладеть навыками игры на тромбоне / Фэн Чжэньци // «Академия Нанду». — Наньян, 1996. — № 5 — 2 с. 冯振琦, 怎样掌握长号演奏的技巧/冯振琦-南阳, 南都学坛, 1996年, 第5期 : 第2页

121. Хэ Сюймин. Возникновение интереса к учебе: влияние воспитания и преподавания учителя на интерес ученика к учебе / Хэ Сюймин. — Пекин: «Научно-педагогическое издательство», 2011. — 305с. 何旭明, 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/何旭明-北京, 教育科学出版社, 2011年, 305页.

122. Чэнь Цзяньхуа. Справочник по духовым инструментам / Чэнь Цзяньхуа. — Шанхай: Издательство «Шанхайская музыка», 1999. — 756 с. 陈建华, 管乐器手册/陈建华-上海, 上海音乐出版, 1999年, 756页.

123. Цзюй Чуаньхань. Курс обучения игре на тромбоне для начинающих / Цзюй Чуаньхань. — Пекин: Издательство «Гунсинь», 2001. — 52 с. 鞠传海, 长号初级教程/鞠传海-北京, 同心出版社, 2001年 — 52页.

124. Цю Синьцзы. Формирование штриховых навыков в игре на тромбоне / Цю Синьцзы. — Харбин: «Научно-техническая информация», 2008. — № 29 — 112 с. 邱新宇 浅谈长号演奏中的发音技巧/邱新宇-哈尔滨, 黑龙江科技信息, 2008年, 第29期: 第112页.

125. Чжан Гуйлу. Исследования по обучению базовым навыкам игры на медных духовых инструментах / Чжан Гуйлу. — Тайюань, «Голос Желтой реки», 1996. — № 3 — С. 23–24. 张贵禄, 铜管乐器基本功教学之研究/张贵 — 太原, 黄河之声, 1996年, 第3期: 第23页–24页.

126. Чжан Нань. Анализ базовых навыков исполнения на духовых инструментах / Чжан Нань. — Харбин, «Северная музыка», 2014. — № 6 — С. 80–81. 张楠, 铜管乐演奏基础训练探析/张楠哈尔滨, 北方音乐, 2014年, 第6期: 第80页-81页

127. Чжан Ю. О формировании базовых навыков преподавания духовой музыки / Чжан Ю. — Харбин, «Северная музыка», 2013. — № 1 — 116с. 张宇论铜管乐教学的基本功训练/张宇哈尔滨, 北方音乐, 2013年, 第1期: 第116页.

128. Чжао Жуйлинь. Ежедневные упражнения для тромбона / Чжао Жуйлинь. — Пекин: Издательство «народной музыки», 2009. — 39 с. 赵瑞林, 长号每日练习. 北京: 人民音乐出版社, 2009年39页.

129. Чжао Жуйлинь. Тромбон: пособие для начинающих и совершенствование навыков исполнительского мастерства / Чжао Жуйлинь. — Пекин: Издательство «народной музыки», 2005. — 32 с. 赵瑞林, 长号演奏入门与提. 北京: 人民音乐出版社, 2005年 — 32页

130. Чжао Синь. Развитие духовой камерной музыки Китая и ее проблемы: размышления после концерта / Чжао Синь. — Пекин, «Народная музыка», 2011. — № 8. — С. 55–57. 赵欣, 中国铜管室内乐创作的发展与困惑——由中国交响乐团铜管室内乐专场音乐会演出引发的思考/赵欣北京, 人民音乐, 2011年, 第8期: 55–57页

131. Чжоу Юн. Золотой тромбон звучал тысячу лет / Чжоу Юн. — Пекин, «Музыкальные инструменты», 2006. — 12 с. 张勇, 金色长号 鸣响千年/张勇-北京, 乐器, 2006年, 第12页.

132. Чжу Тонг. История развития исполнительства на медных духовых инструментах (Часть 2) / Чжу Тонг // «Музыкальные инструменты». — Пекин, 2003. — № 4. — С. 68–69. 朱同, 铜管乐器演奏组织的发展历史(下)/朱同北京, 乐器, 2003年, 第4期: 第68页–69页.

133. Чжэн Лу. Хрестоматия произведений для духового ансамбля (сборник китайских и зарубежных композиторов) / Чжэн Лу. — Пекин: Издательство «Молодежь Китая», 1994. — 72 с. 郑路, 管乐合奏曲集 (世界名曲集) /郑路-北京, 中国青年出版社, 1994年 — 72页.

134. Чжэн Лу. Церемониальные произведения молодежных мероприятий для духовых ансамблей / Чжэн Лу. — Пекин: Издательство «Молодежь Китая», 1994. — 82 с. 郑路, 青少年活动礼仪曲集 /郑路-北京, 中国青年出版社, 1994年 — 82页.

135. Ши Луцзя. Педагогическая мысль и современное состояние преподавания профессиональной игры на медных духовых музыкальных инструментах в педагогических университетах / Ши Луцзя // «Музыкальное творчество». — Пекин, 2017. — № 6. — С. 171–172. 师鲁嘉, 高等师范院校铜管乐器演奏专业的现状及教学思考/师鲁嘉北京, 音乐创作, 2017年, 第6期: 171–172页.

136. Шэнь Юань. Работа над штрихами в исполнении на тромбоне. / Шэнь Юань // «Журнал Уханьской консерватории музыки». — Ухань, 1996. № 3 — С. 5. 沈源, 长号的发音与演奏/沈源武汉, 武汉音乐学院学报, 1996年, 第3期第5页.

137. Юй Сяньмин. Сборник произведений зарубежной духовой музыки / Юй Сяньмин. — Шанхай, Издательство «Просвещение Шанхая»,

1998. —118 с. 俞先明, 吹奏乐外国作品集/俞先明-上海, 上海教育出版社, 1998年, 118页.

138. Юй Сяньмин. Сборник произведений китайской духовой музыки / Юй Сяньмин. — Шанхай: Издательство «Просвещение Шанхая», 1998. — 88 с. 俞先明, 吹奏乐中国作品集/俞先明 上海, 上海教育出版社, 1998年, 88页.

139. Яо Чжунда. Исследование плюрализма преподавания в области игры на медных духовых музыкальных инструментах / Яо Чжунда. — Пекин, «Музыкальное творчество», 2018. — № 5. — С. 176–177. 姚仲达, 铜管乐器教学多元化探索/姚仲达北京, 音乐创作, 2018年, 第5期, 176–177页.

140. Яо Чжунда. История развития тромбона и изучение его звуковых характеристик / Яо Чжунда // «Музыкальные инструменты». — Пекин, 2016. — № 1. — С. 33–35. 姚仲达, 长号乐器的发展历史与演奏技巧研究/姚仲达-北京, 乐器, 2016年, 第1期: 第33页–35页.

141. Ян Сяодун. Проблема звукоизвлечения на медных духовых инструментах / Ян Сяодун // «Популярная литература и искусство». — Шицзячжуан, 2010. — № 1. — С. 29. 杨晓东, 铜管乐器的发音/杨晓东-石家庄, 大众文艺, 2010年, 第1期: 第29页.

142. Янь Чэнну. Исследование сходства и различий в методах дыхания в духовом исполнительстве и вокальном пении / Янь Чэнну // «Художественное образование». — Пекин, 2006. — № 6. — С. 64–65. 严成努, 管乐吹奏与声乐歌唱的呼吸方法异同之探究/严成北京, 艺术教育, 2006年, 第6期: 第64页–65页.

143. Ян Чэнхао. Методика преподавания духовой музыки / Ян Чэнхао. — Шанхай: Издательство «Просвещение Шанхая», 2009. — 10 с. (первое издание) 严成努, 铜管乐教学法/严成努-上海, 上海教育出版社, 2009年10月1日第一版.

144. Яо Юн. Анализ проблемы связи активности языка с интонацией в игре на тромбоне / Яо Юн. — Харбин, «Северная музыка», 2016. — № 18 — 66 с. 姚勇, 长号吹奏中关于音准和运舌的相关问题分析/姚勇哈尔滨, 北方音乐, 2016年, 第18期 : 66页.

Сертификат о прохождении практики

Юй Хуань проходил стажировку в Средней школе округа Боли города Цитайхэ провинции Хэйлунцзян в течение 2020-2021 учебного года. Работал преподавателем в классе тромбона и дирижером школьного оркестра. Был ответственным за обучение, дирижирование и выступление духового оркестра. В школе активно сотрудничать с администрацией и добросовестно выполнял повседневную работу.

Настоящим удостоверяю.

Средняя школа округа Боли


01.11.2021

实习证明

于欢老师：

2020—2021 学年在勃利县高级中学实习工作，担任学生管乐团指导教师，负责学生管乐团的的教学、指挥、演出等工作，在校工作期间，积极配合学校安排，认真负责的完成日常工作。

特此证明。


勃利县高级中学
2021年11月1日

Сертификат о прохождении практики

Юй Хуань работал учителем музыки в старшей школе города Цитайхэ провинции Хэйлунцзян округа Боли (класс тромбона и руководство школьным духовым оркестром). В школе активно сотрудничал с коллегами, постоянно повышал образовательную способность, добросовестно и ответственно выполнял повседневную работу.

Настоящим удостоверяю.

Старшая школа округа Боли, 20.10.2021

实习证明

于欢老师:

2020年—2021年在勃利县职业中学实习工作,担任音乐鉴赏课教师,在校工作期间,积极配合学校工作,不断提升教师教育能力,认真负责的完成日常工作。

特此证明。


勃利县职业学校
2021年10月20日

Почетная грамота

Юй Хуань получил награду как лучший учитель на Национальном детском музыкальном конкурсе музыки в Китае.

организационный комитет

01.2021

Honor certificate

Teacher Yu Huan won the Best Instructor Award in the National Large-scale Music Competition of Children's Music in Charming China.



Почетная грамота

Юй Хуань завоевал золотую награду в номинации «Ансамблевое исполнительство, тромбон» финала телевизионного проекта «Музыка в Китае».

организационный комитет проекта

28.07.2021

Honor certificate

Yu Huan won the gold award of instrumental music trombone in the finals of large-scale TV performance activities of charm China.





настоящим удостоверяется, что

Юй Хуань

принял(а) участие в

Международной научно-практической конференции
**«ВНЕДРЕНИЕ РЕЗУЛЬТАТОВ ИННОВАЦИОННЫХ
 РАЗРАБОТОК: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ»**

09 января 2020г., г. Магнитогорск,
 Российская Федерация

Дата и место проведения





настоящим удостоверяется, что

Юй Хуань

принял(а) участие в

Международной научно-практической конференции
**«ВНЕДРЕНИЕ РЕЗУЛЬТАТОВ ИННОВАЦИОННЫХ
 РАЗРАБОТОК: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ»**

09 января 2020г., г. Магнитогорск,
 Российская Федерация

Дата и место проведения



Комитет по культуре Ленинградской области
Санкт-Петербургское отделение Объединение педагогов фортепиано «ЭПТА»
(«EPFA-Russia» European Piano Teachers Association)
Санкт-Петербургский центр развития духовной культуры

СЕДЬМАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
Искусство. Педагогика. Культура

В рамках проекта «ДУША МУЗЫКИ»



СЕРТИФИКАТ

Юй Хуань

**Российский государственный педагогический
университет им.А.И.Герцена**

Данный сертификат является подтверждением участия
в конференции, присланные материалы соответствуют
требованиям и опубликованы в сборнике научных и научно-
методических статей по материалам конференции

Научный руководитель конференции
доктор педагогических наук,
профессор Щирин Д.В.



9 – 10 июня 2020 года

Россия. Санкт-Петербург