

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

На правах рукописи

Цзян Ицюнь

**ФОРМИРОВАНИЕ КУЛЬТУРЫ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ
НА ТРАДИЦИОННЫХ ИНСТРУМЕНТАХ В ВУЗАХ КИТАЯ**

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 –
профессор, доктор педагогических наук,
кандидат искусствоведения
Слонимская Раиса Николаевна

Санкт-Петербург – 2023

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	...3
ГЛАВА 1. ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ МУЗЫКАНТОВ КИТАЙСКИХ ТРАДИЦИОННЫХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ АНСАМБЛЕЙ	...17
1.1. Генезис ансамблевого исполнительского искусства и педагогики обучения игре на китайских традиционных инструментах	...17
1.2. Типология и классификация китайских традиционных инструментальных ансамблей	...48
1.3. Развитие культуры ансамблевого музицирования на китайских традиционных музыкальных инструментах на современном этапе	...63
ГЛАВА 2. ОПЫТНО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ РАБОТА ПО ВНЕДРЕНИЮ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ НА ТРАДИЦИОННЫХ КИТАЙСКИХ ИНСТРУМЕНТАХ	...73
2.1. Теоретико-педагогическое обоснование процесса формирования исполнительской культуры участников ансамбля китайских традиционных инструментов	...73
2.2. Основные направления работы по созданию условий реализации педагогической модели формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах	...85
2.3. Анализ результатов опытно-экспериментальной работы по внедрению авторской педагогической модели	...120
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	...148
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	...153
ПРИЛОЖЕНИЕ 1	...179
ПРИЛОЖЕНИЕ 2	...213
ПРИЛОЖЕНИЕ 3	...214

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. В последние десятилетия XXI века педагогика музыкального образования Китая относится к приоритетным областям развития страны. Она затрагивает широкий спектр культурных интересов, национальных с сохранением самобытных традиций в сфере ансамблевого музицирования на народных инструментах. В системе высшего музыкального образования КНР огромное внимание уделяется профессиональной подготовке квалифицированных кадров для профессионального исполнительства, а также педагогической и просветительской работы. Реформы школьного образования подготовили изменения в области культурных потребностей современной молодежи, ориентированной на активное расширение кругозора, осознающей необходимость постижения богатств родного искусства и педагогики, осмысления традиций в контексте современности.

В постановлении Управления государственного совета КНР отмечается, что «обычные университеты должны полагаться на свои собственные преимущества в смежных дисциплинах и на местные образовательные ресурсы, расширять форму и содержание образовательных программ, стимулировать учащихся к самосовершенствованию и постоянной работе над собой, укреплять в студентах чувство культурной субъективности и творческое мышление, а также развивать осознание ответственности и долга за развитие, сохранение и преемственность выдающихся произведений китайской культуры и искусства»¹.

¹ 国务院办公厅关于全面加强和改进学校美育工作的意见。国办发〔2015〕71号。2015年9月28日发文。

http://www.gov.cn/zhengce/content/2015-09/28/content_10196.htm

Постановление Управления государственного совета Китайской Народной Республики «О всестороннем укреплении и совершенствовании школьного эстетического образования» Закон Государственного совета [2015] № 71. Опубликован 28 сентября 2015 г. http://www.gov.cn/zhengce/content/2015-09/28/content_10196.htm

Обновление образовательных стандартов, непосредственно затронуло различные аспекты ансамблевого музицирования на традиционных инструментах. «Гармоничная, гибкая, многоуровневая система общего музыкального образования в практике ансамблевого музицирования сохраняет целостность китайской национальной культуры»². В то же время, обозначенные процессы до настоящего времени остаются не исследованными с точки зрения научно-методического осмысления педагогического потенциала ансамблевого музицирования на традиционных инструментах, в том числе, на уровне высшего музыкального и музыкально-педагогического образования.

Проблема формирования культуры ансамблевого музицирования музыканта-исполнителя на традиционных китайских инструментах является существенной в системе профессиональной подготовки, и находится в центре внимания педагогики музыкального образования. Однако, процесс формирования исполнительской культуры динамичен и обусловлен множеством изменяющихся факторов, среди которых общая социокультурная ситуация, мобильность образовательной системы, новации в области музыкальной подготовки. Разносторонняя комплексная подготовка музыканта-участника ансамбля традиционных китайских инструментов требует особых педагогических условий, способствующих гармоничному формированию музыканта-ансамблиста и отвечающих вызовам времени.

Актуальность исследования обусловлена рядом **противоречий**, между:

– интенсивным развитием практики ансамблевого музицирования на всех уровнях образования (основное, дополнительное, среднее общее, высшее образование) и недостаточной научной исследованностью, теоретической оснащенностью, отсутствием методологических подходов и методических разработок на уровне высшего профессионального образования;

² Чжан Цин Ансамбленое музицирование в китайской культуре и образовании / Чжан Цин // Вестник СПбГИК. — 2018. — № 1 (34). — С. 173–176.

– возрастающим требованием музыкально-педагогического сообщества к качеству освоения и сохранения национальных инструментально-исполнительских традиций, потребностью в комплексной методической системе, отвечающей современной социокультурной ситуации и недостаточной разработанностью механизма преемственности формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских музыкальных инструментах общего и профессионального образования;

– направленностью современной образовательной политики КНР на широкое и повсеместное просветительство, подготовку музыкантов, обладающих высокой профессиональной исполнительской культурой в области ансамблевого музицирования на традиционных инструментах и преобладанием низкого уровня инструментального исполнительства современных выпускников музыкальных вузов;

– неисчерпаемым потенциалом ансамблевого музицирования как формы учебных занятий и относительно малой его задействованностью в учебном процессе и концертно-просветительской практике в современной системе подготовки музыканта-инструменталиста в вузах КНР;

– необходимостью системного подхода к формированию культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах и профессиональной рефлексии как необходимого этапа при разучивании конкретного репертуара, а в отдельных случаях, отсутствием его в образовательном процессе вузов КНР.

Обозначенные противоречия позволили сформулировать **проблему исследования**, сущность которой состоит в необходимости разработки системы теоретических и методических положений, определяющих целостную педагогическую модель формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных инструментах в вузах Китая.

Степень научной разработанности темы. Китайский народный инструментальный как яркая и репрезентативная часть музыкальной культуры

и педагогики Поднебесной стабильно привлекает внимание исследователей. Истории ансамбля традиционных инструментов посвящены работы Ван Юйхэ, Ву Годун, Мин Янь, Син Сюйхуань, Сунь Цзинань, Чжоу Чжуцюань, Сю Хайлинь, Ся Яньчжоу, Тянь Кэвэнь, Ван Яохуа, Чэнь Синфэн, Хуан Шаомэй, Юань Цзинфан, Ян Инъю. Вопросы формирования различных типов народных инструментальных ансамблей затрагиваются в трудах Жуань Хун, Лань Вэйвэй, Ли Лайчжан, Ли Яньцзе, Пу Дуншэн, Фан Чжино, Цао Ань, Чэн Янь, Ян Инъю. Из русскоязычных исследований, затрагивающих различные аспекты традиционной инструментальной культуры Китая, необходимо отметить работы Н. Ю. Агеевой, И. З. Аландера, Г. И. Андрюшенкова, Д. Д. Благого, В. С. Виноградова, М. Е. Кравцовой, В. И. Сисаури, У Ген-Ира, Г. М. Шнеерсона, в которых освещаются различные вопросы бытования традиционного музыкально-инструментального искусства КНР.

Значительно меньше исследований, посвященных проблемам обучения искусству игры на традиционных китайских музыкальных инструментах. Среди наиболее значимых отметим исследования Ван Бинчжао, Ву Юни, Дай Байшэн, Дин Инчао, Ма Да, Сун Цзинань, Сю Линхай, Чжэн Маопин, Ван Яохуа. Наиболее близкой по ракурсу представляется диссертация Лю Гэ, посвященная вопросам совершенствования процесса обучения на традиционных инструментах в общем музыкальном воспитании современного Китая.

Тем не менее, среди существующих на настоящий момент научных работ отсутствуют исследования, посвященные поиску эффективных стратегий в области обучения исполнительскому искусству на традиционных китайских инструментах в условиях ансамблевого музицирования. Высок процент повторяемости информации, что снижает ценность обозначенных работ. Специальных исследований, направленных на осмысление истории, теории и методики ансамблевого музицирования на народных инструментах в условиях профессиональной подготовки обучающихся в вузах Китайской Народной Республики, не проводилось.

Недостаточность разработки проблем в научно-теоретической, исторической, методологической и методической литературе, посвященной искусству ансамблевого исполнительства на традиционных китайских музыкальных инструментах и проблемам формирования высокопрофессионального исполнителя-ансамблиста, а также необходимость их изучения обусловили выбор темы.

Цель исследования — теоретико-методологическое обоснование и разработка целостной педагогической модели формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах и практическая ее апробация в учебном процессе в процессе освоения дисциплины «Китайский народный инструментальный ансамбль».

Объект исследования — профессиональная подготовка участника инструментального ансамбля, обучающегося игре на традиционных инструментах в вузах Китая.

Предмет исследования: педагогические условия процесса формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных инструментах в вузах Китая.

Цель, объект и предмет исследования обусловили постановку следующих **задач:**

1. Раскрыть особенности генезиса ансамблевого исполнительского искусства и педагогики музыкального образования в области обучения игре на китайских традиционных инструментах.

2. Выявить особенности форм и принципов организации ансамблей и практики ансамблевого музицирования традиционных инструментов в истории музыкального искусства Китая.

3. Раскрыть мировоззренческую и педагогическую основу (культурно-исторический, философско-этический, гносеологический, эстетико-психологический, музыкально-педагогический аспекты) и востребованности форм музицирования на традиционных китайских музыкальных инструментах в современной молодежной культуре.

4. Рассмотреть существующие теоретико-методические положения и сложившуюся педагогическую ситуацию в сфере формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах в системе современного высшего образования КНР.

5. Исследовать специфику музыкально-образовательного процесса в области подготовки участников ансамбля традиционных инструментов в профильных вузах России и Китая — РГПУ им. А. И. Герцена, СПбГИК, Центральной музыкальной консерватории, Китайской консерватории, Шанхайской и Тяньцзиньской консерваториях, Университете Нинся (Ningxia University, г. Иньчуань, КНР).

6. Разработать и обосновать структуру, содержание педагогической модели формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах и провести ее апробацию в процессе освоения дисциплины «Китайский народный инструментальный ансамбль».

Гипотеза исследования. Эффективное формирование культуры ансамблевого музицирования на традиционных инструментах в вузах Китая сопряжено с комплексом следующих педагогических условий:

- формирование навыков народно-инструментального ансамблевого музицирования возможно при органичном сочетании национальных исполнительских и педагогических традиций с интеграцией лучших достижений современного мирового музыкально-педагогического опыта как инновационной составляющей обучения;

- актуализации междисциплинарных взаимосвязей в области теории, истории и практики при освоении учебной дисциплины «Китайский народный инструментальный ансамбль»;

- использование гибкого адаптированного метода, индивидуально-личностного подхода в обучении, созданию неформальной креативной атмосферы на всех этапах работы по освоению музыкального репертуара с

целью повышения профессионального уровня в процессе образовательного сотрудничества;

- применение целостного педагогического подхода к профессиональному образованию исполнителя, основанного на становлении культуры музицирования как системообразующего компонента процесса подготовки музыканта-инструменталиста, опирающегося на достижения в сфере ансамблевого музицирования выдающихся музыкально-педагогических школ России и Китая.

В соответствии с обозначенными гипотезой и задачами применялись следующие **методы исследования**:

- теоретический и исторический анализ научной, методической литературы по проблематике диссертации;
- обобщение педагогического опыта в сфере ансамблевого музицирования на китайских традиционных инструментах;
- педагогическое моделирование учебного процесса;
- педагогическое наблюдение: систематическое, выборочное, непосредственное, лонгитюдное;
- педагогическая диагностика: опрос, интервью, анкетирование, метод экспертных оценок;
- педагогический эксперимент, количественный и качественный анализ его результатов.

Методологическую основу исследования определялась корпусом трудов российских и китайских ученых в области педагогики музыкального образования (в сфере обучения игре на традиционных музыкальных инструментах, обучения ансамблевому исполнительству), музыкально-исполнительского искусства, а также в сфере современной философии, культурологии, социологии, психологии, тема исследования которых соприкасается с проблемами становления, бытования и развития культуры ансамблевого музицирования на традиционных инструментах, и включила в себя:

- Труды по ансамблевой музыкальной культуре философов, историков и музыковедов: Н. Ю. Агеева, И. З. Алендер, Ф. Г. Арзаманов, Д. Д. Благой, В. С. Виноградов, М.Е. Кравцова, В. И. Сисаури, У Ген-Ир, Г. М. Цыпин, Н. Г. Шахназарова, Г. М. Шнеерсона, Ван Юйхэ, Ву Годун, Мин Янь, Син Сюйхуань, Сунь Цзинань, Чжоу Чжуцюань, Сю Хайлинь, Ся Яньчжоу, Тянь Кэвэнь, Ян Инъю и др.

- Педагогические и психологические разработки китайских и российских специалистов в области теории и методики обучения игре на народных инструментах: К. Х. Аджемов, Л. А. Баренбойм, О. А. Блок, Т. А. Гайдамович, Р. Р. Давидян, М. И. Демков, Б. Я. Землянский, А. Н. Малюков, М. В. Мильман, В. Г. Мозгот, Е. В. Назайкинский, В. И. Петрушин, В. Г. Ражников, Ван Бинчжао, Ву Юни, Дай Байшэн, Дин Инчао, Ма Да, Сун Цзинань, Сю Линхай, Чжэн Маопин, Ван Яохуа, Ху Юйцин, Чажн Цянь, Чжэн Маопин, Ван Яохуа и др.

- Исследования, посвященные структуре и содержанию процесса формирования музыканта-инструменталиста в музыкальном вузе, а также вопросам формирования ансамблево-исполнительских навыков обучающихся игре на традиционных инструментах: Ю. Л. Альщиц, Б. В. Асафьев, Д. Д. Благой, А. И. Большаков, Т. Боронина, Т. А. Воронина, Т.В. Воскресенская, Д. И. Варламов, Т. А. Гайдамович, А. Д. Готлиб, Р. Р. Давидян, Т. В. Дапквашвили, А.С. Каргин, Г. И. Кушнер, И. А. Мусин, В. Т. Насонов, М. В. Нюрнберг, А.Б. Поздняков, Н.И. Привалов, В.Б. Попонов, Л. Н. Раабен, В. И. Розанов, Б. Д. Тихонов, Б. И. Харитонов, Г.М. Цыпин, Н. М. Шахматов, Го Шухуй, Жуань Хун, Лань Вэйвэй, Ли Лайчжан, Ли Яньцзе, Лу Жижун, Ма Цян, Линь На, Пу Дуншэн, Фан Чжино, Цао Ань, Чэн Янь, Ян Инъю и др.

- Работы, анализирующие общие тенденции становления системы профессионального образования музыканта-ансамблиста, а также проблемы методики и методологии организации процесса обучения игре на народных инструментах в классе ансамбля: Э. Б. Абдуллин, Г. И. Андрюшенков,

И. Е. Арутюнян, Л. Г. Арчажникова, Д. И. Варламов, Н. А. Егорова, Л. Ф. Коновалова, Р. Н. Слонимской, В. С. Чунин, К. В. Шадт, Дин Инчао, Лань Вэйвэй, Ли Яньцзе, Лю Тяньхуа, Сю Линхай, Фан Чжино.

Положения, выносимые на защиту:

1. Одной из приоритетных задач современной китайской педагогики музыкального образования является подготовка квалифицированного исполнителя на китайских народных инструментах не только как музыканта-солиста, но, в большей мере, и как участника традиционного ансамбля, обладающего комплексом исторических, теоретических, методических, ансамблевых и собственно инструментально-исполнительских компетенций, способного на высоком профессиональном уровне осуществлять исполнительскую, педагогическую, музыкально-просветительскую деятельность, раскрывать богатейший потенциал традиционного китайского инструментально-исполнительского искусства в условиях динамичного современного культурно-образовательного пространства.

2. Формирование культуры ансамблевого музицирования у обучающегося игре на традиционных китайских инструментах в системе высшего образования необходимо осуществлять на основе органичной интеграции когнитивного, этико-коммуникативного, инструментально-исполнительского, императивно-рефлексивного, поисково-творческого компонентов образовательного процесса на протяжении всего периода обучения; при этом обозначенная интеграция осуществляется в опоре на важнейшие, актуальные до настоящего времени постулаты китайской философии, с учетом особенностей современного мировоззрения, мышления, механизмов восприятия и реализации творческой деятельности.

3. Необходимыми условиями реализации педагогической модели формирования культуры ансамблевого музицирования у обучающихся игре на традиционных китайских инструментах являются:

– включение в образовательную программу учебной дисциплины «Китайский народный инструментальный ансамбль» с систематически

организованной, адаптивно-гибкой тематикой занятий, направленной на историческое, теоретические и практическое постижение обучающимися особенностей традиционного китайского музыкального искусства, приобщение к богатейшей сокровищнице национальной культуры, дисциплине, основанной на традиционных ценностях и методах обучения, но, вместе с тем, реализующей принципы педагогики сотрудничества, диалогические, творческо-поисковые, эвристические методы взаимодействия с участниками музыкально-исполнительского коллектива;

– обогащение репертуара народного ансамбля шедеврами мирового академического музыкального искусства в переложении для конкретного исполнительского состава, произведений традиционного китайского музыкального искусства, а также современных китайских композиторов, с целью расширения исполнительского кругозора инструменталистов путем практического освоения музыкального материала разнообразного по стилю, форме, жанру, драматургии, тематике, художественно-образному строю, специфике выразительных средств;

– реализация методики проведения репетиционного процесса с опорой на этико-коммуникативный компонент ансамблевого исполнительства, работа по формированию сплоченного коллектива музыкантов с высоким уровнем ответственности перед однокурсниками и преподавателями путем создания основанной на принципах педагогики успеха открытой, доброжелательной атмосферы, с применением методов эвристического диалога, обсуждения (мотивирования к обсуждению) исполнительских вопросов всех уровней: от конкретно-технических проблем, до художественных задач, поиска оригинальных творческих решений, цели и смысла профессиональной деятельности участника ансамбля традиционных китайских инструментов;

– включение в образовательную практику систематически организованной разнообразной концертной деятельности: выступления перед родителями и друзьями, на праздниках для детей, благотворительных

и общедоступных просветительских проектах, участие в профессиональных фестивалях и конкурсах, с последующей рефлексией полученных результатов творческой работы всеми участниками ансамбля китайских традиционных инструментов.

4. Оценка уровня сформированности культуры ансамблевого музицирования обучающихся игре на традиционных китайских инструментах выстраивается на основе ежегодно подводимых многоаспектных диагностических процедур, включающих комплекс методов педагогического наблюдения: систематическое, выборочное, непосредственное, лонгитюдное; опрос, собеседование, интервью, анкетирование, метод экспертных оценок. При интерпретации результатов диагностики на всех этапах проведения экспериментальной работы важнейшее внимание уделялось соотношению показателей компонентов образовательного процесса, выстраиваемых на основе приоритета индивидуального личностного становления музыканта-ансамблиста.

Научная новизна исследования заключается в:

- понимании процесса формирования инструментально-исполнительской культуры участника традиционных музыкальных ансамблей как принципа и формы организации учебного процесса вуза;
- определении состава и необходимого качества профессиональных знаний и навыков, необходимых для совершенствования образовательного процесса при обучении народного инструментального ансамбля на современной ступени его развития;
- исследовании часто используемых форм и структур занятий в классе ансамбля; найдены новые последовательности, причинно-следственные связи в аспекте обучения ансамбля и улучшения его исполнительских навыков;
- подтверждении методов работы преподавателя, совершенствующих структур и форм репетиций класса народного инструментального ансамбля;
- внесении корректировки параметров, определении базовых шагов и действий педагога в проведении занятия по дисциплине народный

инструментальный ансамбль;

- разработке скорректированной и структурированной методической установки, рекомендаций, необходимых в работе преподавателя указанного профиля;
- проведении анализа факторов негативного влияния на результат репетиций ансамбля класса народно-инструментального исполнительства;
- обозначении конкретных шагов и рекомендаций, призванных снизить воздействие негативных факторов.

Теоретическая значимость исследования. Разработано и научно обосновано содержание дисциплины «Китайский народный инструментальный ансамбль»; доказана эффективность метода улучшения образовательного процесса при обучении народного инструментального ансамбля. На основе определения этапов становления национальной культуры с учетом особенностей музыкального мышления и языка, традиций и быта, во взаимодействии с фольклором и профессиональным творчеством. Содержание курса построено на взаимном дополнении двух блоков: историко-теоретического и практического. Оно направлено на формирование целостного представления традиционной национальной музыкальной культуры, с учетом опыта творческого музицирования столь характерного для китайской музыки. Позитивное эмоционально-ценностное отношение, характерное для музыкальной традиции многих народов Китая, является важной составляющей формирования профессиональных навыков, обучающихся в вузах страны. Выявлен комплекс мер, способствующий формированию музыкально-образных представлений о традиционной музыкальной культуре Китая в процессе творческого освоения форм народного ансамблевого музицирования: а) изучен перечень условий, способных улучшить содержание и структуру занятий; б) определены показатели готовности преподавателей и обучающихся к различным действиям в ходе репетиции; в) найдены закономерности проведения занятия по дисциплине «Народный инструментальный ансамбль», вытекающие из

особенностей данного вида образовательного процесса;

г) культурологические, музыковедческие и педагогические аспекты анализа музыкальной культуры Китая способствуют диалоговому общению и пониманию художественных традиций России и Китая, Европы и Азии, Запада и Востока.

Практическая значимость исследования. Материалы и результаты диссертации могут быть использованы в образовательной практике специальных (профильных), а также общеузовских музыкальных, культурологических и педагогических курсов. Предложенная педагогическая модель формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах может быть экстраполирована на ансамбли другого состава, а также при определенной адаптации использована на иных образовательных уровнях, в профессиональных и любительских коллективах. Методические рекомендации могут быть востребованы учителями музыки, художественными руководителями, а также участниками инструментальных коллективов.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Достоверность диссертационного исследования обеспечена методологической обоснованностью исходных теоретических положений; применением комплекса методов научного познания и практической деятельности, адекватных объекту, предмету, целям и задачам исследования; подтверждением научной корректности разработанной педагогической модели результатами опытно-экспериментальной работы.

Апробация и внедрение результатов исследования осуществлялись на базе Санкт-Петербургского государственного института культуры на кафедре теории и истории музыки, Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена на кафедре музыкального воспитания и образования. Основные положения, ход и результаты педагогического эксперимента зафиксированы в авторских публикациях в журналах перечня ВАК, обсуждались на Международных научно-

практических конференциях. Внедрение результатов проводилось в Университете Нинся (Ningxia University), г. Иньчуань, КНР.

Структура диссертации. Исследование состоит из введения, двух глав (шести параграфов), заключения, списка литературы (204 наименования из них 108 на русском и 96 на китайском языках) и приложений.

ГЛАВА 1. ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ МУЗЫКАНТОВ КИТАЙСКИХ ТРАДИЦИОННЫХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ АНСАМБЛЕЙ

*Музыка являлась одним из инструментов
для приведения всех слоёв общества
в состояние равновесия³*

1.1. Генезис ансамблевого исполнительского искусства и педагогики обучения игре на китайских традиционных инструментах

Народно-инструментальная ансамблевая культура Китая — богатейшая область музыкального искусства, уходящая вглубь исторического прошлого народа. Инструментальное искусство является зеркалом национальной культуры и занимает одно из центральных мест среди непреходящих ценностей музыкального наследия страны. К таким ценностям относятся не только сами музыкальные инструменты и исполнительская культура игры на них, но и богатейшие педагогические традиции — осмысление, освоение самобытной системы обучения исполнителей ансамбля народных инструментов. На протяжении многих эпох и династий китайский традиционный инструментарий менялся и эволюционировал, наглядно отражая развитие мировоззрения и эстетических взглядов разных народов, населявших Поднебесную.

³ Хань, Фан. Ритуал и церемониальная музыка в Китае: бронзовые изделия эпох Шан и Чжоу из провинции Хубэй и уникальность китайской культуры / Хань Фан, Ван Цзичао // Общество и государство в Китае. — Т. XLIV, ч. 1 / Редколл.: Кобзев А.И. и др. — М.: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт востоковедения Российской академии наук (ИВ РАН), 2014. — (Ученые записки ИВ РАН. Отдела Китая. Вып. 14 / Редколл.: А. И. Кобзев и др.). — С. 89.

Инструментально-исполнительское искусство, включающее в себя как неотъемлемый компонент обучения овладения навыками игры в ансамбле, прошло длительный путь развития от ключевой функции в древнейших магических и ритуальных обрядах до современных форм бытования, грандиозных этнических шоу и перформанса. В соответствии с особенностями своего менталитета, китайский народ хранит и бережно развивает самобытные традиции в области музыкального культурного наследия. Неудивительно, что сегодня так богат и разнообразен китайский народный инструментарий: гу, гуань, гуцинь, гучжэн, ди, кунхоу, пайсяо, пипа, сян, сэ, сюань, сяо, тао, фу, хуан, цин, ци сян цинь, цзе, цинь, чжу, чжун, чи, шэн, эрху, юй, янцинь и многие другие.

Однако, формирование индивидуальной исполнительской культуры обучающегося на традиционном музыкальном инструменте, в том числе и в сфере ансамблевого музицирования, в отличие, к примеру, от китайского народного песенного творчества, изучено мало и остается до сих пор недостаточно исследуемой областью педагогики музыкального образования. Предпринятое в диссертации обращение к теме формирования музыканта-ансамблиста, обучающегося игре на традиционных китайских инструментах, осмысление многовекового, но, к сожалению, разрозненного и недостаточно систематизированного с методологической точки зрения опыта, имеющихся научных и методических исследований прошлого и настоящего позволит раскрыть новый ракурс в осмыслении столь важной области китайской музыкальной культуры и педагогики. Обращение к теме призвано также привлечь внимание к историческим, методическим аспектам темы практикующих музыкантов, педагогов, исследователей.

Обзор научной литературы по теме исследования свидетельствует о неоднородности рассмотрения различных направлений обучения искусству игры в народном инструментальном ансамбле. Существующий на настоящее время материал не позволяет составить целостной картины эволюции ансамблевого музицирования в традиционном китайском искусстве. Отчасти

это стимулировало обращение к теме диссертации, в которой предпринята попытка собрать разрозненные материалы и выявить узловые моменты исторического пути зарождения и развития народно-инструментального искусства и воссоздать эволюционный процесс формирования профессиональной педагогической системы музыкального образования в области ансамблевого музицирования на традиционных инструментах. Смеем надеяться, что материалы диссертации станут основой для создания актуальной системы обучения музыканта-ансамблиста, призванной формировать в нем лучшие профессиональные качества, коррелирующие традициям прошлого и соответствующие требованиям современности.

Ряд основополагающих вопросов затрагивается в трудах, посвященных изучению истории развития музыкальной культуры Китая в целом. Отдельные моменты проясняются в исследованиях по вопросам развития музыкального инструментария. Важным аспектом в этой области гуманитарной науки является китайская музыкальная педагогика, которая также остается еще открытой для исследования страницей, несмотря на то что практически во всех источниках в древней национальной культуре отмечается ведущая роль образовательных учреждений и организаций (Дасьюэ, Юэфу, Даюэшу), связанных с социализацией и бытованием ритуально-церемониальной сферы и существованием народной музыкальной культуры китайского общества. Думается, что проблематика предложенной темы может быть раскрыта при постановке и освещении следующих положений:

- 1) выявить специфику ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах как особого вида творчества, проследить эволюцию и основные этапы развития педагогики музыкального образования в области обучения игре на народных инструментах, начиная от уходящих вглубь веков образовательных традиций, основанных на мировоззренческих основах китайской педагогики, до современного состояния проблемы;

- 2) представить общую направленность эволюции развития народно-инструментального искусства как относительно самостоятельной ветви

музыкальной культуры, обозначить неотъемлемый для всего образовательного процесса контекст развития национальных традиций обучения ансамблевой игре как смыслообразующего компонента системы музыкального образования;

3) обозначить традиционные формы бытования ансамблевого музицирования в самобытной национальной культуре страны, в оригинальной музыкально-педагогической системе, проследить основные направления их эволюции, в том числе этапы развития, типологию и классификацию китайских народно-инструментальных ансамблей применительно к педагогике музыкального образования;

4) обозначить этапы становления ансамблевой традиции народно-инструментальной педагогики в системе высшего музыкального образования Китая;

5) разработать новый курс «Китайский народно-инструментальный ансамбль», который позволит расширить существующую систему вузовской подготовки, опираясь на единство исторической, теоретической, практической составляющих в обучении.

Попытаемся обозначить путь становления китайского ансамблевого инструментального творчества. Прежде чем представить систему народно-инструментального исполнительства в традиционной культуре страны, оговорим некоторые ориентиры в историческом аспекте с учетом принятой мировой практики хронологических обозначений. В различных источниках они представлены по-разному. Из существующих в настоящее время наиболее убедительной представляется схема китайских династий, представленная в исследовании Ву Годун «Музыка древнего Китая» (伍国栋, 《中国古代音乐》) [112, 44] (см. Приложение 1. Таблица 1).

В Таблице 1 предложена условная дифференциация, применимая только в учебных целях для более четкого понимания системы смены приоритетов в исторической эволюции развития народно-инструментального искусства.

С этих позиций представим и становление оригинальной китайской народно-ансамблевой исполнительской культуры.

Эволюционный процесс формирования ансамблевой народно-инструментальной культуры Китая наиболее наглядно представляется, если рассматривать его сквозь призму периодизации династий. Отчасти она прослеживается в работах Лю Цзайшэна [142] и Ву Годуна [112], У Ген-Ира [92]. Опираясь на обозначенные исследования, представим процесс формирования ансамблевого исполнительства в традиционной культуре Китая согласно следующим этапам развития:

1) Ритуально-церемониальная ансамблевая музыка — династий Ся, Чжоу (2070 до н. э. 256 до н. э., XXI–III в. до н.э.).

2) Придворно-церемониальная ансамблевая музыка — династий Цинь, Хань, Суй и Тан (221 до н. э. — 907 г.; III в. до н.э. — X в. нового времени).

3) Народно-инструментальная музыка — династий Сун, Юань, Мин и Цин (960–1911 г. н.э., X–XX в.).

4) Ансамблевое народно-инструментальное исполнительское искусство нового времени — последний период развития национальной культуры страны (с 1912 г. до начала XXI века).

Рассмотрим их с позиции становления народно-инструментального ансамблевого исполнительства (изначально существующего в синкретичном единстве с пением и танцем) как эволюцию единой системы национальной культурной традиции, которая уже в эпоху династии Тан представляла классический образец педагогической системы воспитания и образования музыкантов-инструменталистов. Древнее синкретическое музыкальное искусство существовало во взаимодействии различных видов искусств: вокального, театрального, хореографического, и, наконец, собственно музыкально-инструментального исполнительства. Так сложилось, что китайская традиционная педагогика всегда гибко реагировала на любые изменения, возникающие в обществе, творчески переосмысляя те или иные эстетические направления, стили, жанры, и обусловленные ими

педагогические и методические принципы.

В основе музыкального обучения периода династии Чжоу лежал принцип наследственной передачи рода занятий из поколения в поколение. Он сформировался в период Весен и Осеней (770–476 гг. до н. э.) в виде системы *ли юэ*. Она свидетельствовала о социальном статусе человека (*ли*) в сочетании с музыкой (*юэ*)⁴. Ее теоретико-методические положения опирались на музыкально-образовательную систему как составную часть общественной поддержки легитимной правящей династии, где музыка направляла, контролировала мысли подрастающего поколения и укрепляла господство идеологии правящего сословия. Она осуществлялась с помощью специальной системы образования с центральным компонентом музыкальной подготовки, в программах которой обязательно присутствовало теоретическое и практическое освоение музыкального искусства, в том числе в его прикладном значении, призванном поддерживать философские, эстетические, мировоззренческие, этические установки государственной политики, в том числе, в области формирования личностных качеств человека.

Ритуально-церемониальная ансамблевая музыка периода правления династий Ся, Чжоу (2070 г. до н. э. — 256 г. до н. э.)

Традиционное инструментальное ансамблевое искусство этого периода являлось важнейшим элементом китайской культуры, выполнявшим мировоззренческую роль посредника между миром людей и миром духов, человеком и Вселенной в общей культуре Китая. «Системы церемониальной музыки и ритуала взрастили учение о «мандате Неба» и «истинном пути»,

⁴ Система *ли юэ* появилась в период правления династии Западная Чжоу. В этой системе выделяются две ее части: *ли* и *юэ*. *Ли* — это социальная норма для человека, которая развивалась системно. *Юэ* (музыка) опиралась на *ли*, смягчала социальные конфликты. В это же время формируются основные приметы ритуальной и придворной музыки в словосочетании *юэу*, что означает: *юэ* — музыка, *у* — танец; и *гэу*, что означает: *гэ* — песня, *у* — танец. В это же время формируется обоснование акустического вида музыки *инь юэ* («искусства звука»), представленного пентатонным и семиступенным звукорядом в трактате «Гуань-цзы». Позднее реализуется в *люй люй* (звукорядовой и ладовой системе) [90, с. 26, 35, 187].

которое стало сердцевиной политической этики всего династийного периода истории Китая» [27, с. 93]. Музыканты участвовали практически во всех обрядовых действиях (принесение жертв духам Неба и Земли, предкам и будущим поколениям), дворцовых церемониях (в частности, в связи с поздравлением императора по случаю тех или иных знаменательных событий, связанных, например, с днем рождения и других каких-либо торжеств). «Ритуал (ли) был источником следования принципу «достойного пути» (даодэ), музыка являлась одним из инструментов для приведения всех слоёв общества в состояние равновесия» [27, с. 89].

Народно-инструментальное ансамблевое искусство, как и все древние музыкальные традиции, синкретично. Оно триедино, и состоит из поэтического пения, танца и народно-инструментального музицирования. В процессе эволюции, ансамблевое музицирование постепенно перерастает в основные жанры придворного и храмового церемониала и становится важнейшим элементом музыкальной (музыкально-театральной) традиции.

С древнейших времен (начиная с династии Ся) музыкальное начало служило основополагающей, организующей функцией во всех действиях, проходивших во дворцах императоров. Музыкальное ведомство Дасьюэ (династии Чжоу) готовило исполнителей этих действий и обучало синкретическому искусству молодое поколение [163, с. 23]. В специальных учебных учреждениях осваивались премудрости инструментального ансамблевого музицирования. Особое внимание придавалось всем составляющим этого исполнительского жанра. Руководители и организаторы дворцовых действий последовательно возводили народно-инструментальное исполнительство в самостоятельную, самодостаточную часть системы придворного церемониала.

Постепенно сформировалась самостоятельная традиция ритуальной церемонии ансамблевого инструментального музицирования. Ансамбли, состоящие из традиционных музыкальных инструментов, выполняли самостоятельную роль, следовательно, этот вид искусства обособился

достаточно быстро, поэтому уже в этот период его можно рассматривать как сложившуюся традицию. Особенностью этого жанра является, с одной стороны, синкретичность музыкально-театрального действия, опирающегося на определенный поэтический текст, который раскрывался на фоне музицирования ансамбля традиционных инструментов; с другой — сакральность функции ансамбля являлась смыслообразующим компонентом всего действия: инструментальная музыка связывала реально существующих участников ритуала церемонии и воображаемых мифических существ, представляемых силами природы. В этом обряде проявлялся акт вступления человека в таинственную связь с духами и потусторонними силами. Он носил ритуально-церемониальный характер и всегда сопровождался музыкой, исполняемой ансамблем традиционных китайских инструментов.

Истоки ансамблево-инструментального искусства восходят к сопровождению действия в племенные времена (II–I тыс. до н. э), когда песни и пляски имели ритуальный характер. Как отмечают исследователи, «Большие песенно-плясовые обрядовые формы ритуального искусства, так называемые «ху» (посвящённые сбору урожая и жертвоприношениям духам), сопровождалась игрой на ударных инструментах – кожаном барабане, металлических колоколах чжун, до, нао, колокольчиках лин и др; духовых – юэ (бамбуковая дудка), сюань (глиняная окарина)» [29].

Ансамблевая музыка усиливала эмоционально-смысловое значение речевого произношения. В ней преобладала одноголосная мелодика, которая чутко реагировала на мельчайшие оттенки смысла и фразировки текста, а многоголосное исполнение представляло собой вариантно-подголосочную полифонию, подчеркивающую синкретичность происходящего, в котором соединялись музыка, пение и танец. Многоголосная вариантная подголосочность, частично ассоциировалась и с многофункциональностью происходящего. В ней выделялись дополнительные голоса, которые придавали происходящей церемонии торжественность и таинственность. При этом, всегда прослушивалась узнаваемость и незначительная вариантность

основной мелодии. Не случайно Агеева Н. Ю. отмечает, что «строгая грань между сольными и ансамблевыми произведениями для народных музыкальных инструментов отсутствовала. Иными словами, допускалось как сольное, так и ансамблевое исполнение одной и той же музыкальной композиции. Ансамблевая музыка исполнялась на два и более голосов, причем каждый из них исполнялся отдельным музыкантом» [4, с. 391].

Другая особенность древнего периода заключалась в том, что понятие музыки «юэ» изначально трактовалась довольно широко. Оно «... включало поэзию и танец, живопись, гравюру, архитектуру и даже церемониал, охоту и сервировку стола» [71, с. 140]. Столь широкое смысловое поле понимания повлияло на то, что ансамблевая музыка долгое время не была самостоятельной и представляла неделимое единство поэтического текста, пения и танца. Отметим также, что музыка юэ стимулировала появление искусства я юэ — «изысканная музыка», а оно, уже гораздо позднее в свою очередь явилось основой для совершенствования янь юэ — «банкетная музыка» (см. Приложение 1. Схема 1).

Еще одной особенностью китайской традиции стало то, что музыка играла значительную роль в реализации строгой иерархической структуры социального статуса подчиненных императора. Эта иерархия включала и то, что не все участники действия могли наслаждаться в полной мере всей церемонией. Чиновники могли ее воспринимать только согласно своему статусу. Предусматривалась избирательная доступность церемонии: каждый чиновник в императорской свите мог присутствовать только на определенных музыкальных действиях (отрывках).

Народно-инструментальные ансамбли, коллективное музицирование рассматривалось как некий прообраз социально-политической организации, в котором само их существование отражало жизнь общества в целом, регламент взаимодействия между его членами, и являлось носителем духовных ценностей отдельно взятой личности того времени.

Формирование музыкально-инструментальных навыков, и тем более

профессиональной ансамблевой подготовки в этот период сводилось к «...методу обучения так называемой устной традиции («из уст в уста», «из рук в руки»), берущий своё начало с древнейших времён» [12, с. 9]. Подобный метод свойственен многим народам, и, в частности, активно использовался и в славянских племенах, истоках традиции русского народно-инструментального исполнительства.

Общеизвестно, что ансамблевое искусство (правление династии Ся, Чжоу, 2070 – 1600 гг. до н. э.) носило сугубо практическую, прикладную функцию. Его основной целью являлось сопровождение пения и танцам. Исполнителями такой музыки были рабы, а наслаждаться ею могли только аристократы, которые содержали у себя такие ансамбли, так как это было очень престижно, достаточно затратно, и являлось важным инструментом в укреплении статуса личности и его политической значимости в иерархии древнего общества. Поэтому ансамблевое искусство становится важной частью различных церемоний — восхваляя правителей, предков, с целью укрепления верховенства правящего класса, государственный чиновник подчеркивал и утверждал свой высокий социальный статус.

Примером служит музыкальное действо *Да-Ся* периода легендарного правителя Юй (основателя династии Ся), которого превозносят и поклоняются ему за достижения в управлении водным хозяйством. Трудно достоверно описать, что оно собой представляло, известно только, что в него входили танец с музыкальным сопровождением. Действо состояло из девяти частей, где главным инструментом в ансамбле являлся духовой инструмент *юэ* [146, с. 13–14]. В этом ансамбле также звучали музыкальные инструменты *бяньчжун*⁵ [27], *цин*, колокола, а также разнообразные ударные инструменты.

Несколько позже музыкальное действие *Да-ся* преломляется в *Да-хо*

⁵«В бронзовом веке музыкальные инструменты оставались важнейшей составной частью ритуальных действий, особенно бронзовые колокола *бяньчжун*, создание которых стало одним из чудес мировой музыкальной культуры. Важнейшая особенность *бяньчжун* заключается в том, что они одновременно являются музыкальными инструментами и предметами ритуала» [27].

(в 1600–1046 гг. до н.э.). Оно исполнялось на торжествах, восхваляющих короля династии Шан, и сопровождалось грациозными движениями и величественным инструментальным сопровождением [116, с. 14]. В частности, действие *Да-хо* осуществлялось на основе ансамбля «чжунцинюэ». Появившиеся позже ансамбли обязаны своим существованием этому коллективу.

В период правления династии Ся сложился вид ансамблевого искусства, который назывался «Чжунцинюэ» (см. Приложение 1. Рис. 1). Первая половина названия *чжун* — «бронза», а вторая *цин* — «камень»: инструменты этого ансамбля изготавливались из бронзы и камня. Состав музыкантов насчитывал от 20 до 100 исполнителей (более подробно об этом виде ансамбля см. Приложение 1. Схема 1). Основное назначение этого ансамбля в эпоху династии Ся заключалось в применении его в дворцовых церемониях для торжественных заставок. При этом, музыка, которую исполняли эти коллективы, носила преимущественно величественный характер и исполнялась в медленном темпе.

Существование подобного вида ансамбля продолжалось достаточно долго, вплоть до XIX века. И только в конце XIX века этот вид ансамбля практически перестал существовать. Подчеркнем также, что в ансамбль «Чжунцинюэ» входили только ударные инструменты, изготовленные из бронзы: *бянчжун*, *цин* и *нао*, *жао* — из камня. На протяжении последующих веков эти инструменты исчезли из употребления, секрет их изготовления и способ игры на них, к сожалению, был утрачен. Тем не менее, ученые считают, что этот вид ансамбля послужит основой для появления новых видов ансамблей («Гучуйюэ», «Сычжуюэ» и др. См. Приложение 1. Схема 1).

Известно, что в более позднее время чжунцинюэ включал духовые инструменты, в частности флейту, изготовленную из кости животных, и сюнь, сделанную из глины. Очевидно предназначение этого ансамбля для династии Ся заключалось в том, что он создавал атмосферу торжественной обстановки дворцово-церемониального ритуала.

Расцвет философии, литературы и других видов искусства в Китае связан с усилившимся культурным обменом центра и западных регионов страны, который происходил в эпоху Чжоу (1045–256 годы до н. э.). Ритуальное-церемониальное искусство этого периода (раннего Чжоу, XI в. – 770 г. до н. э.) ознаменовано формированием института управления музыкальной жизнью общества и иерархической системой придворной знати. Оно привело к организации специального музыкального ведомства «Дасыюэ» [162, с. 23]. В этом ведомстве воспитывали детей знати. Их обучали музыке и приобщали к организации разного рода музыкальной деятельности.

При ведомстве «Дасыюэ» создавалось музыкальное учебное заведение, «при котором впервые в истории музыкальной культуры Китая (может быть, впервые во всемирной истории) открывается музыкальная школа для подготовки музыкантов и танцоров <...> Ведомство включало администрацию, школу, исполнительские группы, ансамбли и состояло из 1463 человек (по другим сведениям – из 1339 человек). Обучение в школе длилось в течение 7 лет, обычно с 13 до 20 лет» [95, с. 27].

В первых профессиональных учреждениях обучение ансамблевому народно-инструментальному искусству разделялось на два вида — народное и церемониально-придворное исполнительство. Кроме того, были утверждены составы инструментальных ансамблей и количество исполнителей: «в 1058 г. до н. э. Ведомство установило правила и порядок проведения ритуальных и банкетных церемоний. Регламентируется состав исполнителей (музыкантов и танцоров) в зависимости от того, в честь кого проводится церемония» [94, с. 28].

Китайские историографы отмечают, что «при Чжоу был учрежден смешанный оркестр, где музыкальные инструменты подразделялись на восемь видов по материалу, из которого были изготовлены — металла, камня, шелка, бамбука, тыквы, глины, кожи, дерева» [49, с. 332]. Ансамблевое исполнительство развивалось параллельно с развитием самих музыкальных инструментов. Их классификация получила название *ба инь* (восемь тембров).

Определяла тембровые характеристика инструментов и была связана с системой *ба фэн* — «восемь ветров», соотносимых с направлениями в пространстве. Она включала инструменты: колокола, *нао* (металл), *цин* (камень), *цинъ*, *сэ* (шелковые нити), *сяо*, *ди* (бамбук), *шэн*, *юй* (тыква), *сюань*, *фоу* (горшечная глина), различные барабаны, *тао* (кожа), *чжу*, *ву* (дерево) [116, с. 28–30].

Все выпускники ведомства «Дасыюэ» принимали участие в придворной музыке *я юэ* (строго классическая музыка, совершенная, элегантная, изящная). Такая музыка использовалась во время храмовых, судебных и военных церемоний. При постановке ритуалов, для музыкального сопровождения танцевального действия в ансамблевом составе применялись различные музыкальные инструменты. Особенности *я юэ* (строгая классическая музыка) стал элегантный, медленный, размеренный, торжественно разворачивающийся стиль, где многократное повторение одной и той же мелодии звучало в тембрах различных инструментов. Все это создавало соответствующую тихую, гармоничную атмосферу. Основным исполнителем музыки *я юэ* был ансамбль «чжунцинюэ». Интересен факт, что жены императора также были его участницами. Они исполняли камерную музыку в жанре *Фанчжунюэ* [146, с. 19], которая позже стала составляющей новой формой *янь юэ*. Основными инструментами этой разновидности музыки были щипковые *цин* или *сэ*. Они, в свою очередь, стали основой ансамбля «Сычжуюэ», который сформировался уже в период правления династии Хань.

Эпоха Чжоу стала ключевым этапом в истории формирования инструментального искусства. В этот период осуществлена классификация инструментов по восьми видам и предпринята попытка научного осмысления системы *люй люй*. Создание трактата «Гуан-цзы» позволило расширить понимание синкретического вида искусства (музыка, поэзия, хореография) и способствовало самостоятельному развитию музыкального искусства, получившего название *иньюэ* («искусство звуков»). Созданное в период Чжоу учреждение *Дасыюэ* стало базой, на которой формировалось ансамблевое

инструментальное искусство периода династия Цинь. Ансамблевое музицирование проходило при неизменном участии ансамбля «чжунцинюэ», на основе которого в дальнейшем формировались другие виды традиционных ансамблей.

Придворно-церемониальная ансамблевая музыка периода правления династий Цинь, Хань, Суй и Тан (221 до н. э. – 907 г.)

В период правления династий Цинь и Хань удалось объединить страну в целях укрепления верховенства власти. Проводимые политические и государственные реформы императора Цинь Шихуанди вызывают в среде ученых двойственное отношение. Так, создав путем жесточайших репрессий централизованное государство, ему удалось провести ряд важных государственных реформ. При нем построено грандиозное сооружение — Великая китайская стена, о которой китайцы говорят: «Тот не может считаться землянином, кто не бывал на Великой стене»; воздвигнуто более 300 дворцов и храмов, реформировано иероглифическое письмо. Открытие великого «Шёлкового пути» через центральную и северо-западную часть Китая способствовало культурному, экономическому расцвету. Музыка кочевников дошла до центральной части Китая (народа Хан) и обеспечила слияние культур. Уже к концу династии Цинь (206 г. до н.э.) сформировался новый вид ансамбля «гучуйюэ». Его функция состояла в том, что он принимал участие в военной жизни страны, в церемониях, посвященных военным событиям, благодаря инструментам ударной (*гу, нао*) и духовой (*пайсяо, ди, хучзя, цзяо*) групп [62, с. 26] (см. Приложение 1. Рис. 2).

В зависимости от ситуаций применения этот ансамбль делится на подвиды. Первый вид ансамбля — *хэн чуй* — активно использовался в армии, в частности, в коннице [42, с. 65] (см. Приложение 1. Рис. 3). Второй — *хуанмэнь гучуй* — появился несколько позже, к середине династии Хань, и служил в оформлении банкетов императора и высокопоставленных чиновников [116, с. 64] (см. Приложение 1. Рис. 4). Обозначенные виды

ансамбля «гучуйюэ» широко использовались также в дворцовых, военных, гражданских, храмовых церемониях и во времена более поздних династий, что свидетельствовало об его уникальном положении в национальном музыкальном наследии Китая.

При императорском дворце существовало несколько ансамблей традиционных инструментов, различных по количеству участников и ситуациях использования. Так, императорский ансамбль традиционных инструментов достигал невероятных размеров, а камерный ансамбль императрицы принимал участие в музицировании в ее внутренних покоях. Сравнительно недавно обнаруженные находки гробницы Цинь Ши-хуанди открыли миру около 7000 терракотовых фигур величественных воинов с оружием в руках в натуральную величину. Там же были найдены и традиционные музыкальные инструменты. Настоящее значение этого открытия для музыкальной культуры пока оценить трудно, так как вся гробница до конца не раскрыта и новые находки еще впереди. «Многие ученые уверены, что в гробнице еще остается целая коллекция музыкальных инструментов, а также украшений и бесценных древних книг» [83].

Учреждение *Дасыюэ* (эпохи Чжоу) позже получило название *Юэфу* – музыкальная палата (основана в ханьское время, в 112 г. до н.э.). В ее функции входило собирать и приводить в порядок музыкальные произведения, созданные народом, изучать теорию музыки, обучать игре на инструментах, а также готовить учителей, специализирующихся на создании учебников по теории музыки и практическому использованию инструментов [161, с.41] (см. Приложение 1. Схема 1).

В это же время сложилась благородная традиция записи и обработки народных мелодий, названная *юэфу*. Закладывались основы формирования дворцового искусства *дацюй* («большой мотив» или «большая ария»). Ансамбль «гучуйюэ» во времена правления Северной и Южной династий (420–581 гг.) стал стимулом к распространению народно-инструментального исполнительства во всех слоях населения.

Значительно позднее, в танскую эпоху, сформировался народный жанр *сянхэгэ* («песня взаимного согласия»), распространенный в северных районах Китая. Позже сформировались народные песни юга страны, которые получили название *циншанюэ* («сладкозвучная музыка»). В V–VI вв. их сокращенно стали называть *цинюэ* [94, с. 43–44, 50] (см. Приложение 1. Таблица 2).

В ханское время получило широкое распространение искусство игры на цине. Феномен циня, его уникальный тембр, стал идеальной духовной составляющей жизни образованного человека, способом приобретения гармонии с окружающим миром в китайской философии и синонимом органического сочетания природы и индивидуума. Овладение искусством игры на цине, воспетое в поэзии и живописи, вошло в обязанности каждого образованного человека, наряду с каллиграфией и сочинением стихов.

Народные песни династии Хань (206 г. до н. э. – 220 г.) включались в придворную музыку в виде песенного жанра *фанчжунюэ* и назывались *сянхэгэ* [146, с. 44]. Пение исполнялось под аккомпанемент инструментов *гуцинь*, *шэн*, *сэ*, *ди*, *гучжэн*. Песенный жанр, составляющий основу репертуара ансамбля «гучуйюэ», в новом качестве получил название «сычжуюэ» (см. Приложение 1. Рис. 5). В состав этого ансамбля входили две группы инструментов — струнные и духовые.

Свое название ансамбль «сычжуюэ» получил от входящих в него инструментов: *сы* — смычково-щипковый струнный инструмент и *чжу* — духовой, изготовленный из бамбука. Количество участников ансамбля могло быть в диапазоне от 2 до 10 человек. Исполняемые этим коллективом яркие, легко воспринимаемые произведения отличались красивым, мягким и мелодичным рисунком.

В период династии Суй (581–618 гг.) объединение народов послужило единству национальной основы государства и объединению различных музыкально-культурных традиций. В этот период закончилось строительство политической системы страны. Тесно переплетаются друг с другом музыкальные традиции народов севера и юга, оказывая равное влияние на

получающийся синтез. Осуществляется объединение искусств семи различно-национальных народностей. Формируется «музыка семи отделов» (*цибуюэ*), «музыка девяти отделов» (*цзуюбуюэ*) и несколько позднее «музыка десяти стран» (*шибуюэ*) [116, с. 52]. *Цибуюэ* состоит из: силянкой музыки (*силяньюэ*), музыки циньюэ, музыки корейского царства Когурё (*гаолиюэ*), Индии (*тяньчжуюэ*), Бухары (*аньгоюэ*), Кучи (*гуйцзыюэ*) и музыки вэнькан. Позднее в *цзуюбуюэ* вошла музыка Самарканда (*каньгоюэ*) и Кашгара (*шулэюэ*). «Музыка десяти стран» пополнилась включением Гаочан (*гаочаньюэ*) [116, с. 57] (см. Приложение 1. Таблица 2). Эти десять отделов соответствуют десяти странам. В каждой стране своя музыка и стили не смешивались, например, в Ганьсу не играли корейскую музыку. Десять «отделов музыки» широко использовались во дворцах во время банкетов и церемоний. Наиболее востребованными были три разновидности традиционного инструментального ансамбля: «чжунцинюэ», «гучуйюэ», «сычжуюэ». В них в качестве основных участвуют инструменты: *шэн*, *сяо*, *чжэн*, *ди*, *пина* и различные ударные; кроме того, использовались некоторые западно-персидские инструменты: *кунхоу*, *били*, *хуцзя* [146, с. 92–95].

Традиционное музыкально-инструментальное искусство Китая вступило в период расцвета при правлении династии Тан (618–907 гг.). В это время народная музыка разных жанров (песни, танцы, музыкальная драма – дворцовая и религиозная) получила самое разнообразное преломление. Следует отметить, что «цзуюбуюэ» и ее дальнейшая разновидность *шибуюэ* («музыка десяти отделов») имели разные предназначения [146, с. 92–95].

В танский период в музыкальном искусстве придворного этикета *я юэ* предусматривается регламент нового вида музыкального искусства – *янь юэ* (банкетно-церемониальной музыки) [158, с. 32]. Участники дворцовых банкетов, гости могли насладиться выступлением, в том числе танцем, инструментальным ансамблем и вокалом. *Янь юэ* в период династии Тан стал основной музыкальной формой искусства и постепенно заменил *я юэ* (см. Приложение 1. Схема 1).

В период расцвета народно-инструментального ансамблевого музицирования и становления «танского музыкального стиля» происходит важное для всей последующей истории музыкальной педагогики Китая событие — формируется классическая система музыкального образования. В основных государственных музыкальных школах этого периода были созданы музыкально-образовательные методические организации, в которых существовала развитая система обучения игре на традиционных музыкальных инструментах. Инструментальное ансамблевое искусство становится все более разнообразным и доступным для разных слоев населения страны. При императоре Сюань-цзуне открывается пять специальных учебных заведений музыки и танца. Созданы придворные труппы актеров, получившие название «*Лиюань*» и «*Ичююань*» (труппы «Грушевый сад» и «Палата весны»). В сферу деятельности этих организаций входил сбор музыкальных произведений, подготовка исполнителей и широкая пропаганда музыкального искусства. Придворная музыка в тот период была представлена двумя разновидностями: *ли-бу цзи* (музыка на открытом воздухе) и *цзо-бу цзи* (исполняемая в помещении). Китайские историографы отмечают, что придворные оркестры к этому времени значительно расширили свой состав (до 1500 исполнителей) [48, с. 333].

В стране открываются профессиональные образовательные учреждения, ставящие целью подготовку музыкантов-инструменталистов — центральные и местные школы. Образование народно-инструментальных коллективов становится все более полномасштабным, захватывает практически все слои населения. Так, методически обоснованное, систематизированное и профессионально организованное музыкальное образование школы *Даюэшу* отвечало за исполнение музыки и танца, готовило исполнителей при монастыре Да Чан. Музыкальная школа *Гучуйшу* принадлежала к музыкально-административному органу и отвечала за деятельность военных оркестров, в ней обучали игре на духовых и ударных инструментах. *Гучуйшу* отвечала за работу ансамбля «гучуйюэ», который использовался в дворцовой

деятельности и на торжественных мероприятиях. Ученики учреждений *Лиюань* (Грушевый сад) и *Цзяофан* (Придворная школа) также изучали искусство инструментального музицирования. В *Цзяофан* студенты обучались ансамблевому исполнительству и проходили разнообразную практику. Их распределяли по специализациям в различные исполнительские коллективы. *Сяобуиньшен* занимался детской музыкальной школой. Исследователи отмечают, что «в школах насчитывалось 3000 музыкантов (педагогов и учеников), но главная роль в музыкальных представлениях отводилась исполнительницам из школы *Цзяофан*» [94, с. 59].

Три музыкально-образовательных учреждения (*Лиюань*) выполняли различные функции. Важную из них, – дворцовую – контролировал сам император. В школе «*Тайчан Лиюань*» в Шитине готовили специалистов для дворцовых церемоний. В «*Новой Лиюань*» в Лоян занимались изучением народной музыки. Детская музыкальная школа *Сяобуиньшен*, также связанная с «*Лиюань*», готовила учащихся для исполнения самых разных направлений танской музыкальной культуры [116, с. 96-100]. По приказу императора в академии «Грушевого сада» (*Лиюань*, профессиональное образование) обучалось 300 учеников, которые предварительно получали образование в Палате обрядов. Сам император учил их своим любимым музыкальным произведениям. При школе был открыт класс, рассчитанный на 30 человек, в который набирали детей не старше 15 лет [146, с. 99] (см. прямую связь по Приложение 1, схеме 1, а также Таблицу 3).

Музыкальная культура и образование Китая этого периода достигли вершины с точки зрения престижа и привилегированности статуса музыканта. Исторически подтверждено, что расцвет музыкального образования и искусства напрямую зависел от того как относился к ним правитель, восседавший в тот момент на троне [69, с. 97–103]. Заложенные традиции музыкальной культуры танской эпохи были настолько глубокими, что ее значение не только сохранено, но и преумножено в последующих династиях вплоть до их крушения.

Традиционные инструментальные ансамбли в период правления династий Сун, Юань, Мин и Цин (960–1911 г. н.э., X–XX вв.)

Общеизвестны крылатые выражения, относящиеся к последующему времени: «танский стиль», «танская классическая музыка», «танская классическая поэзия», «танская классическая живопись». Именно это время ознаменовано изобретением пороха, компаса и ксилографа. По мнению исследователей, сунская культура входит в эпоху процветания китайской классической музыки. В музыкальной культуре сформировались жанровые направления придворной ансамблевой музыки: классическая, изысканная *я юэ*, военно-духовой *гучуйюэ*, банкетно-церемониальная *янь юэ* (ансамбль сычжуюэ), чисто инструментальная — *ху юэ*, общедоступная — *су юэ*, театральная — *санг юэ* и музыка для циня — *цинъ юэ*. К этому же времени относятся два мелодических стиля: северный — *бэйцзюй* (северная мелодия), с мужественными скачками в семиступенном звукоряде, и южный — *наньцзюй* (южная мелодия) плавно, мягко звучащий в пентатонике. Для обоих стилей характерно пластическое и песенно-поэтическое исполнение в сопровождении ансамбля традиционных китайских инструментов [116, с. 62–65].

К концу правления династии Юань *бэйцзюй* постепенно исчезает, уступая место *наньси*. Исследователи отмечают, что интенсивно развивается песенное направление, связанно со старинной мелодией (стихотворные и мелодические обработки и переложения), получившее название *цюцзы* (дитя мелодии). Народная музыка включает пять жанровых разновидностей: песню, сказ, балладу (*чжугундяо*), драму, танец и инструментальную музыку. Она непосредственно связана с сунским временем и обусловила формирование музыкально-сценической культуры Китая [94, с. 61–65]. Китайские историографы разделяют время правления сунской династии на два периода: Северный (960–1127 гг.) и Южный (1127–1279 гг.). На протяжении этих периодов доминируют драма и песенно-поэтическая форма.

В начале правления династии Сун на северо-западе страны, где

проживали национальное меньшинство хуэй и монголы, появляется ансамбль, в котором в основном используются струнные инструменты *хуцинь* (общий термин такой же аналогично инструменту *эрху*) и щипковые инструменты (*гучжэн, пина, хобусы*) [116, с. 88]. После того как этот ансамбль ассимилируется центральной частью городов, он быстро соединяется с музыкальной драмой *бэйцзюй*, и в качестве аккомпанемента, а к концу династии Сун в нем используются щипковые инструменты (*саньсянь, янцинь*).

Новый ансамбль «сяньсо» получил такое название благодаря работе над сборником музыкальных произведений учеными династий Мин и Цин: Шэнь Чунсуй (?–1645), Хуан Вэньян (1736–?), Яо Се (1805–1864). Сочетание струнных и щипковых инструментов ансамбля послужило основой для его названия «сяньсоюэ» (см. Приложение 1. Рис. 6). Его исполнительский стиль и состав близок традиционному ансамблю «сычжюэ» [146, с. 175].

Инструментальная музыка, исполняемая народными ансамблями «гучуйюэ» и «сычжюэ» с большим количеством исполнителей (от 20 до 100 человек), использовались в императорском дворце, наряду с песней, танцем и драмой в период правления династий Сун и Юань. В дальнейшем в их развитии намечается разделение инструментального, драматического и вокального начал. И постепенно складываются десять инструментальных ансамблей, состоящих из инструментов: *гучинь* и *сяо*; *шэн* и *ди*; *ди*, *гу* и *бань*. По составу они сравнимы с современными дуэтами, трио. Это ансамбли «чаочжоу сяньши», «байша сиюэ» и другие (см. Приложение 1. Схема 2).

Юаньская культура сохранила за собой название «юаньская классическая драма». Общеизвестно, что в ханьской империи сооружались специальные арены для представлений актеров, музыкантов, декламаторов. Если в танское время уличные представления были частью городского интерьера, то в юаньский период театрализация превращается в подлинное драматическое искусство. Оно представлено двумя направлениями: северной и южной драмой. Именно в ней окончательно и закрепляется синтез музыки, пения, танца и пантомимы, приведший в дальнейшем к рождению

музыкальной драмы «Пекинской оперы». Отметим также и инструментальное отличие этих направлений: сопровождение «южной драмы» опирается на тембр язычковых духовых инструментов типа флейты, а в тембровой характеристике «северной драмы» преобладает двухструнный, смычковый инструмент *хуцинь*, завезенный в страну именно в юаньскую эпоху.

Эпоха просвещения в истории китайского музыкального искусства связана с правлением династий Мин («просветленная») и Цин. Малые инструментальные ансамбли этого времени получают повсеместное распространение. К концу правления династии Мин в южной части провинции Цзянсу появляется новый вид ансамбля *ши-фань*. Иероглиф *ши* означает большое количество, *фань* — постоянные изменения. Смысл слова *шифань* заключается в игре меняющихся интонаций мелодии и ритма. Основные инструменты этого ансамбля ударные — *гу*, *ди*, *муйюй*, *бань*, *бо* и *лоу*. В начале правления династии Цин этот ансамбль включает и духовые (*ди*, *гуаньцзы*, *сяо*, *шэн*), щипковые (*саньсянь*, *пина*), смычковые (*эрху*, *баньху*) инструменты. Ему присущ элегантный инструментальный стиль, приобретший известность под названием «чуйдаюэ» (см. Приложение 1. Рис. 7) [146, с.175]. В наши дни этот инструментальный стиль представлен разновидностями «*сунать чуйда*», «*ляонин гуюэ*» и «*сиан гуюэ*» (см. Приложение 1. Схема 2).

К концу династии Мин состав ансамбля «гучуйюэ» в северных регионах страны претерпевает изменения. Из него исчезают духовые инструменты и используются перкуссионные, такие, как *ло*, *гу* и другие (см. Приложение 1. Схема 2). Он получил название «логуюэ» (см. Приложение 1. Рис. 8). Востребованность этого ансамбля оказалась наибольшей в музыкальной жизни городских кварталов, а также сельской местности.

С начала XIX в. в связи с осложнениями внутренней и внешнеполитической обстановки (период так называемых «опиумных войн») придворная музыкальная традиция переживает известный упадок. С концом последней династии Цин (1912 г.) придворные музыкальные ансамбли и театральные труппы распускаются. Воздействие на китайскую культуру

западноевропейской музыки, начавшееся в XVI–XVII вв., на рубеже XIX–XX вв. еще более усиливается [33].

В народной музыке в течение этого периода традиционные виды народных инструментальных ансамблей, такие как «гучуюэ», «сычжуюэ», «сяньсоюэ», «чуйдаюэ» и «логуэ», не только влияют на формирование новых видов, но и трансформируются, инициируя появление новых исполнительских стилей в зависимости от их распространения в различных областях и этнических регионах страны. Востребованность жанра ансамблевой инструментальной музыки в творчестве китайских композиторов постепенно и неуклонно возрастает. Они охотно создают свои сочинения для всех видов ансамблей традиционных инструментов.

Ансамблевое народно-инструментальное искусство нового времени (1912 г. — до начала XXI века)

С концом последней императорской династии все придворные оркестры, ансамбли и театральные труппы были распущены. С начала XX века отмечается активное воздействие западноевропейского искусства на традиции инструментального музыкального исполнительства, которое привело к изменению практики ансамблевого творчества и, соответственно, повлекло за собой изменение системы музыкального образования. С одной стороны, обучение музыкантов было нацелено на сохранение традиций народно-инструментального искусства, а с другой западное влияние позволило вводить классические инструменты в традиционный китайский ансамбль, а в некоторых общеобразовательных школах появились уроки музыки по западному образцу, исключая использование потенциала традиционного музыкального искусства и педагогики.

Важной вехой в сохранении китайского ансамблевого искусства и формировании исполнительских навыков игры явилось открытие Сяо Юмэйем (1884–1940) в 1920 г. Национальной Шанхайской консерватории, что положило начало формированию современного профессионального

музыкального образования в Китае [124].

В 1927 г. Сяо Юмэй, Чжао Юаньжэн, Лю Тяньхуа основали общество передовой «Китайской музыки». Основными видами деятельности общества стали: создание и организация «Национальной музыкальной коллекции», изучение, исследование национальной музыки, возрождение народно-инструментальных коллективов. С помощью национальных композиторов стали создаваться пьесы для народных оркестров и ансамблей. Появились музыкальные редакции и издательства, уделяющие значительное внимание изданию народного музыкального наследия Китая. Были открыты музыкальные журналы (более 10), в которых освещались основные события и новинки повседневной и профессиональной жизни страны. В них публиковались статьи об истории китайской народной музыки, освещалась современная музыкальная жизнь, обсуждалась китайская традиционная музыкальная культура, которая, по словам Лю Тяньхуа «похожа на золото, чтобы его найти, необходимо просеять много песка» [144, с. 6–9].

Под влиянием западных исследований о музыке публикуются работы о сохранении и подъеме национального самосознания в музыкальном искусстве. Китайские музыканты обращаются к изучению потенциала традиционной художественной формы и исконно китайских средств музыкальной выразительности. Создаются различные музыкальные общества, которые пропагандируют традиционную китайскую музыку. С их помощью сохраняются и передаются новым поколениям навыки исполнительского искусства, знания о национальной и западной музыке.

Как известно, многие национальные оркестры создавались на основе народно-инструментальных ансамблей. Так, например, в 1935 г. в Нанкине создан национальный оркестр (Народный оркестр центрального радио), в котором первоначально было всего только восемь музыкантов. Позже состав расширился до 33 человек. Сегодня в оркестре сформирован полный штат музыкантов-профессионалов, многие дирижеры и композиторы специально стали создавать для этого оркестра аранжировки и самостоятельные

произведения. При коллективе открыты учебные курсы по изучению китайской народной музыки, занятия на которых проходят два раз в неделю.

С 1949 года этот оркестр (Оркестр центрального радио) переехал на Тайвань и был переименован в Национальный оркестр народных инструментов, где в 1952 году был открыт Тайваньский университет, а с 1953 года Педагогический университет. Все чаще появляются новые произведения, которые исполняются этим коллективом, в его репертуаре существуют как сольные, так и ансамблевые сочинения. Назовем некоторые наиболее известные произведения, прозвучавшие в исполнении этого коллектива, их более двадцати, это: Хуан Цзинпэй «Беспрецедентная победа», Ян Дацзюнь «Прогулка по дороге в провинции Сычуань», «Победная песня по дороге домой», «Победный марш», У Бочао «Стрекоза касается поверхности воды», Хэ Люйтин «Созерцание», «Мальчик играет на флейте, Не Э», «Весенний рассвет над озером», «Танец золотого змея» [145, с. 4].

Рассматривая период ансамблевого искусства с 1911 г. до образования КНР, отметим, что традиционная музыка претерпела исторические метаморфозы, перехода от стихийной фольклорной формы бытования, к организованным коллективам при специализированных колледжах, то есть на базе образовательных учреждений государственного образца [123, с. 6].

После провозглашения КНР в 1949 году учреждается Всекитайская ассоциация литературы и искусства, а вслед за ней и Союз китайских музыкантов. В октябре этого же года образовано Министерство культуры Китайской народной республики. В крупных городах открываются музыкальные учебные заведения: Центральная государственная консерватория в Пекине, Китайская консерватория (также в Пекине), Шанхайская консерватория, Тяньцзиньская консерватория, Уханьская консерватория (в провинции Хубей), Шэньянская консерватория (в провинции Ляонин), Сианьская консерватория (в провинции Шаньси), Сычуаньская консерватория (в провинции Сычуань), Синхайская консерватория (в провинции Гуанчжоу).

Появляется камерная ансамблевая музыка, написанная специально для народно-инструментальных ансамблей. В 1950-х Лэй Юйшэн пишет трио для инструментов *гаоху* и два *гучжэн* «Весна идет», которое стало своеобразным стимулом исполнения народной камерной музыки, созданной китайским профессиональным композитором. В конце 1970-80-х годов Ху Дэнтяо создал ансамбль, состоящий из струнного квинтета в составе: эрху, янцинь, пипа, люцинь, гучжэн. Ансамбль формирует оригинальный репертуар и в своей концертной деятельности, достигает высокого исполнительского уровня, признанного во всем мире [202, с. 6].

В 1956 г. выдающимися музыкантами Шанхайской консерватории Хэ Люйтином, Дин Шаньдэ, Ху Дэнтяо, Ли Минсюном основана кафедра народной музыки. Деятельность ее сосредоточена на сохранении наследия и развитии национальной музыкальной культуры. В ее работе определены пути развития научно-исследовательской работы народно-инструментального творчества и обозначены направления в совершенствовании исполнительского мастерства для музыкантов последующих поколений.

С 1959 г. в консерватории проводится международный фестиваль «Месяц шанхайских музыкальных и танцевальных выступлений», который с мая 1960 г. переименован в «Весну Шанхая» [151, с. 271]. Этот международный фестиваль является старейшим в стране и за годы своего существования стал признанным международным форумом. Он и сегодня сохраняет статус одного из самых престижных и востребованных музыкальных фестивалей в народно-инструментальном, сольном, ансамблевом и оркестровом исполнительском искусстве.

В деятельности фестиваля «Весна Шанхая» сохраняются традиции народного музыкального творчества, открываются новые направления в музыкальном искусстве. Именно здесь получают путевку в жизнь молодые артисты, новые произведения и музыкальные коллективы, ориентированные на сохранение национальной традиции, открывается возможность знакомства с различными течениями и новыми направлениями китайского музыкального

искусства. В дни проведения этого фестиваля на площадках и в залах происходит обмен творческим опытом между профессиональными и любительскими коллективами страны. Это способствует обогащению духовной и культурной жизни населения, национальному процветанию популяризации традиционной ансамблевой инструментальной музыки.

В рамках очередного международного музыкального фестиваля «Весна Шанхая» 13 мая 2013 г. прошел концерт ансамблей народных инструментов Шанхайской консерватории, который продемонстрировал значительные достижения кафедры народной музыки.

В рамках фестиваля сформировалась новый принцип организации концертной деятельности, в котором органично соединяются классические произведения и новые работы исполнительских коллективов с репертуаром традиционной инструментальной музыки, а также привлекаются зарубежные музыканты. По словам арт-директора фестиваля, профессора Ван Цзяньмин, помимо значительных результатов в педагогической сфере и исполнении народной музыки, на фестивале «Весна Шанхая» выдвинута инновационная идея, обращенная к возрождению национального народно-инструментального исполнительства.

Три исполнительские категории концертных программ фестиваля впервые продемонстрировали широкий спектр популярной китайской народной музыки. Премии первой категории получили такие произведения, как «Цветы сливы», «Весенняя лунная ночь над рекой», «Музыка для города Вэй».

Вторая номинация обращена к современным обработкам китайской народной музыки в исполнении национально-инструментальных ансамблей. Ее лауреатами стали коллективы: трио для Ди Чжоу Ихуна «Вечерний шторм», секстет для гучжэн Ци Яо «Снег падает на траву», квартет для хуцинь Цюй Давэя «Жизнь, похожая на фильм», нясонет Сюй Цзяньцяна, «ZHI», для ансамбля струнных щипковых инструментов, Цзян Инья «Шелковый путь».

Произведения третьей номинации отражают состояние современного

репертуара для национальных народных оркестров. В нее входят сочинения Ван Нина «Праздничная песня», Чжоу Сянлина «Хуаяо и Саньдаохун», Лу Пэя «Впечатление от Шанхая», симфоническая поэма Чжан Сюйжу «Призыв из Сыган» (западная провинция Юньнань).

Среди названных произведений наибольший интерес вызвала симфоническая поэма для ансамбля «Призыв из Сыган» (западная провинция Юньнань) композитора Чжан Сюйжу из третьей категории номинаций фестиваля. Это сочинение создавалось в процессе знакомства композитора с деревянным барабаном, этническим инструментом народа Ва (Wa) провинции Юньнань. После его исполнения этот экзотический инструмент как редкое фольклорное достояние народа Ва (Wa) был воспринят публикой с огромным интересом и вниманием.

Симфоническая поэма Чжоу Сянлина «Хуаяо и Саньдаохун», другое произведение этой категории, продемонстрировала региональную музыку южной провинции Юньнань национальности И (Yi). В произведении оригинально использовался духовой инструмент (флейта-сона), народные ритмы в сочетании с необычным оркестровым звучанием.

С начала XXI века в Китае наблюдается интенсивный подъем профессиональных инструментальных ансамблей, руководимых выдающимися исполнителями и дирижерами. Отмечается активный интерес к сотрудничеству композиторов и народно-инструментальных ансамблей, что является стимулом к техническому совершенствованию коллективов.

Создание большого количества произведений на национальную тему стимулировало небывалый подъем в организации и существовании национальных инструментальных ансамблей. Известными среди них являются ансамбли: «Китай», «Хуа юнь цзю фан», «Ци мэй цзин юэ», Национальный камерный ансамбль под руководством Гун Линнаи, «CNU», камерный оркестр Шанхайской консерватории, щипковый струнный оркестр Пекинской консерватории. С их помощью возникают новые коллективы, которые ищут пути совершенствования своего мастерства в народно-

инструментальном искусстве. В работу фестиваля последних лет активно включилась ассоциация «Конкурсов сочинений китайской национальной камерной музыки *TMSK* Лю Тяньхуа». Она проходит раз в два года. На ее концертах исполнено около 500 произведений и награждено более чем 70 исполнителей званиями лауреата конкурса.

Специальные премии стимулируют существование национальных инструментальных ансамблей, формируют и поддерживают конкурсное движение. Проводятся «Конкурс ССТV национальной инструментальной музыки», «Конкурс министерства культуры Венхуа для художественных вузов», проходящие как в столице страны, так и в региональных центрах Китая.

В профессиональных музыкальных учреждениях постепенно меняются образовательные стандарты, в которых значительное внимание стали уделять обучению игре на традиционных инструментах с целью создания народного ансамбля. В Шанхайской консерватории введен класс ансамбля щипковых и смычковых квинтетов. В Китайской консерватории Лю Дэхай создал женский ансамбль, играющий на щипковых музыкальных инструментах. В Центральной консерватории специально открыт класс ансамбля щипковых музыкальных инструментов и введен предмет «Национальная камерная музыка». В Консерваториях Сиань и Ухань открыты курсы национальной камерной музыки, включающие концерты различных ансамблей, найдена взаимосвязь и ищутся формы содействия китайским этническим инструментальным ансамблям. Это ансамблевое движение стимулирует существование этнических инструментальных коллективов.

Итак, путь развития традиционного ансамблево-исполнительского искусства Китая — древнейшего из дошедших до нас организованных на государственном уровне музыкальных явлений — все еще нуждается в научном осмыслении, а сам феномен ансамбля традиционных китайских инструментов — в разносторонней поддержке и продвижении. С древних времен ансамбль сопровождал племенные песни и пляски и выполнял

ритуальные функции. Затем ансамбль стал сопровождать танцам или песням. Позднее он органично вошел в состав действия придворно-церемониальной, дворцовой, военной музыки. Еще позже он стал неотъемлемым участником музыкально-культурного ландшафта городов и сельской местности.

К эпохе расцвета классического искусства зрелищные представления были особенно популярными. Народно-инструментальный ансамбль — неперенный участник и городских площадок, и балаганных подмостков. Во времена традиционной китайской (классический период музыки) ансамблевое творчество в основном связано с театральным искусством. Основополагающие константы музыкально-образовательного процесса пока выявлены достаточно фрагментарно, изучены только отдельные его аспекты. Тем ценнее прослеживаемая с древнейших времен динамика его развития, когда методика обучения музыкантов основывалась на устной традиции «из рук в руки», ведь нотная запись появилась только в Суйскую династию (581–618 гг.).

В процессе исторического становления китайской музыкальной культуры возникают пять учебных заведений: *Даюэшу*, *Гучуйшу*, *Цзяофан*, академия «Грушевого сада» (*Лиюань*), *Сяобуиньшэн*, — функционирование которых пока также не осмыслено полностью. Известно, что эти учебные заведения не готовили профессиональных музыкантов-исполнителей. В них воспитывались синкретические артисты, владеющих искусством пения, игрой на музыкальном инструменте, пантомимой и танцем. Они способствовали формированию классического образца китайского музыкального обучения и могут стать тем недостающим элементом в становлении современного вузовского музыкального образования, на базе которого откроются возможности развития ансамблевого искусства.

В XX в. появляются целые направления камерной музыки для народно-инструментальных ансамблей, стимулируя конкурсное движение как в создании для них новых сочинений, так и в сохранении древней

национальной традиции, привлекая молодых специалистов-музыкантов, стимулируя их профессиональное мастерство и сохраняя национальное достояние страны. В итоге ансамблевое исполнительство распространилось, практически, на всей территории Китая и по сей день является одной из важнейших национальных ценностей культуры. Эволюцию формирования ансамблевого музицирования от древних времен до наших дней демонстрирует схема 1 (см. Приложение 1).

С открытием в 1927 г. Национальной Шанхайской консерватории формируется система вузовского музыкального образования Китая. Несколько позже в Китайской Народной Республике, основанной в 1949 г., возникает целый ряд высших музыкальных учебных заведений, вдохнувших новую жизнь в сохранение и преумножение традиций народно-инструментального искусства на профессиональном уровне, а позже вводится ансамблевый класс и в университетские курсы. Сейчас народно-инструментальные ансамбли функционируют в учреждениях всех регионов страны. Они существуют при различных концертных объединениях, управлениях, телекомпаниях, филармониях.

Народно-инструментальное творчество и культура ансамблевого музицирования занимают особую нишу в современном китайском обществе, так как «музыка и зрелище в Китае на протяжении тысячелетий неотделимы друг от друга» [76, с. 89]. Огромный интерес, с которым современное поколение относится к традиционной ансамблевой инструментальной музыке, стимулирует ее изучение, инициирует осмысление и совершенствование важнейших механизмов функционирования современной музыкальной культуры и педагоги музыкального образования в области обучения игре на традиционных китайских инструментах.

1.2. Типология и классификация китайских традиционных инструментальных ансамблей

Автор классификации современных китайских народных музыкальных инструментов И. З. Алендер предлагает выделить четыре группы ансамблей: 1) струнные; 2) духовые; 3) язычковые; 4) пластинчатые, перепончатые (мембранные) и самозвучащие [8, с. 23]. Придерживаясь этой классификации, которая основана на европейской системе Курта Закса и Эриха Морица фон Хорнстобеля «*Systematic der Musikinstrumente*» [128] инструменты разделяются по принципу звукообразования.

Рассмотрим китайские народно-инструментальные ансамбли и входящие в их состав традиционные инструменты с общепринятой, европейской позиции (по принципу звукообразования) и примем её за основу.

Следуя этим принципам к струнной группе относятся: *баньху, гучжен, даньбур, дутар, еху, жуань, кунхоу, лавабо, матоуцин, пипа, саньсян, сыху, сэ, тицин, ханьбусы, хулэй (дахулэй, сяохулэй), цзинху, цисяньцин, чжан, чжуйцзы, чусэ, шуанцин, эрху, юецин, янцин, ячжен.*

К духовым инструментам: *били, гуань, ди, Пайсяо, сонна, сюань, сяо, чи.*
К язычковым инструментам: *лучиэн, хулушэн, шэн, юй.*

К пластинчатым, перепончатым (мембранным) и самозвучащим инструментам: *баницзы, баньгу, баньцин, бацзяогу, бо, бочжун, бьяньчжун, гангу, гу, дабу, дяньгу, муюй нао, пайбань сабаи, сянцизяогу, тангу, туигу, тэцин, фансян, чжун, Шицин, шугу, юньло, яогу [34].*

Представлен далеко не полный список традиционных музыкальных инструментов, он может быть расширен и дополнен, так как создать исчерпывающий перечень многочисленных разновидностей, существовавших и существующих до настоящего времени на обширной территории Китая, представляется делом музыковедов будущего. Изучение полного комплекса

классификации китайских народно-инструментальных ансамблей уведет ход наших рассуждений в область инструментоведения что не входит в зону нашего исследования. Остановимся подробнее лишь на основных, наиболее популярных и востребованных в образовательной практике китайских музыкальных инструментах.

Задачей данного раздела является:

1) дать историческую справку об отдельных инструментах, наиболее востребованных как в учебной, так и концертной практике (*гучжэн, пипа, эрху, гаоху* (эрху пиккало), *чжунху* —альтовый эрху, *янцинъ, ди, цюй ди, шэн*).

2) Обозначить основные принципы их использования в ансамблевой игре, учитывая строй, тембр, диапазон, настройку.

Гучжэн (иные название инструмента — *хань чжэн, цинь чжэн*) — традиционно китайский щипковый струнный инструмент, принадлежит к семейству цитр (см. Приложение 1, Рис. 9). Гучжен обладает широким диапазоном и богатыми техническими возможностями. Общая длина инструмента равна 163 см. Первые упоминания об этом инструменте встречаются в V веке до н.э. В III веке до н.э. во времена династии Цинь этот инструмент был распространен под названием *цинъ чжэн*. Во времена династий Тан и Сун инструмент имел 13 струн, позже их количество увеличилось до 16, 18, 21. В настоящее время чаще всего используется с инструментом с 21 струной. Традиционно струны изготавливались из шёлка, но современные музыканты предпочитают использовать металлические: стальные для струн высокого регистра, а для низкого звучания оплетают сталь медью [201, с. 219]. Звучит гучжэн ясно, мелодично и мягко. Строй инструмента основан на пятиступенном звукоряде (пентатонике). Наиболее часто этот инструмент используется в ансамблях. Основной звукоряд, используемый в исполнительской практике представлен в Приложении 1 (см. Рис. 10).

На гучжэн играют различными способами, чаще всего левой рукой регулируют натяжение струны, а пальцами правой цепляют струны, производя

звукоизвлечение. Некоторые исполнители используют плектры, закреплённые на пальцах правой руки [32]. Основные приемы игры — это тремоло, пиццикато, арпеджио, производя удары по струнам (медиатором) с одной и в двух сторон, дещаше, глассандо, флажолеты. Достаточно характерна игра на инструменте арпеджированными аккордами.

Пипа – четырёх струнный щипковый инструмент семейства лютневых (см. Приложение 1, Рис. 11). Один из самых распространённых и известных китайских музыкальных инструментов. Первые упоминания в литературе о пипе относятся к династии Цинь (246-207 гг. до н. э.). Слово пипа, состоит из двух слов *пи* и *па*. Название инструмента связано со способом игры на инструменте: *пи* означает движение пальцев вниз по струнам, а *па* — обратное движение вверх. Обычно все струнные щипковые инструменты в Китае называли пипа, позже каждый инструмент получил своё название, а пипой стали называть инструмент, изображенный на Рис.11.

Современный инструмент с загнутой шейкой был завезён, как полагают ученые, из-за границы во времена Южных и Северных династий — Нан Бэй-чао (386–589) и назывался «пипа с изогнутой шейкой». Основное отличие древнего и современного инструмента в том, что ранний образцы пипы были круглыми.

Современная конструкция инструмента, имеет деревянный грушевидный корпус без резонаторных отверстий и короткую шейку с наклеенным зубчатым грифом. Рёбра зубцов грифа образуют первые 4 неподвижных лада; остальные 13–14 ладов в виде узких деревянных планочек расположены на плоской верхней деке. Шёлковые струны (реже – металлические) крепятся при помощи колков и струнодержателя. Обычная длина инструмента составляет около 100 см, ширина — 30–35 см. Играют на инструменте сидя, оперев низ корпуса о колено, а шейку о левое плечо. Плектром во время игры ударяют по струнам, часто для этой цели исполнитель пользуется ногтем собственного пальца, специально ухаживая за ним и надевая на него колпачок для предохранения от повреждений [79].

Пипа применяют как сольный, ансамблевый или оркестровый инструмент, а также для аккомпанемента пению и для сопровождения музыкальной драмы. Во время сольного исполнения на нем главным образом, играют лирические пьесы и программные фантазии. Пипа известна тем, что своей яркой выразительностью и способностью звучать страстно и героически мощно, обладает в то же время, неуловимой тонкостью и изящностью интонирования. Диапазон инструмента составляет четыре октавы с полным хроматическим звукорядом, строй $a - d - e - a$ (см. Приложение 1, Рис. 12).

Эрху – старинный смычковый инструмент (см. Приложение 1, Рис. 13). Его название состоит из двух слов: *эр* – два, и *ху* – сокращенное *хуцинь*. Его еще называют, *наньху* (южный *хуцинь*). Этот инструмент не китайского, а иноземного происхождения. Впервые хуцинь встречается в книге «Юань ши» («История династии Юань», 1280–1368). Во время правления императора Цяньлуна (1736–1795) хуцинь входил в состав оркестра «Пекинской оперы» и был излюбленным инструментом в дворцовой музыке [31].

В наши дни эрху используется преимущественно при исполнении народной и традиционной китайской музыки как сольный инструмент, а так и в ансамблях и оркестре, в том числе в музыкальном сопровождении китайской оперы. В 1920-х годах, когда для эрху сочинялось много произведений, в частности композитором Лю Тяньхуа, инструмент стал использоваться и в музыке, ориентированной на западноевропейскую, академическую традицию.

Ведущим инструментом эрхуовой группы и основным ее видом является эрху, однако и другие разновидности – *гаоху*, *чжунху*. В нижнем и среднем регистре инструмент звучит печально, мягко, но по тембру сочно. В высоком регистре его звучание отличается яркостью и резкостью.

Инструмент представляет собой скрипку с двумя металлическими струнами, которая состоит из длинного вертикального грифа в виде палки, как шеи. В его верхней части расположены два больших штифта для настройки. Внизу инструмента находится небольшой резонатор тела (звуковой ящик),

покрытый кожей. Тетиву смычка во время игры натягивают пальцами правой руки, а сам смычок закрепляют между двумя струнами. При игре пальцами левой руки используется поперечное вибрато, создается впечатление, что струна как будто продавливается вниз – чему способствует сама конструкция круглого грифа, над которым укреплены струны. Связанный со струнами смычок довольно трудно «канифолить». Китайские музыканты капают расплавленную канифоль на верхнюю часть деревянного цилиндрического резонатора, а когда канифоль застывает, то об него «канифолят» смычок. Цилиндрический резонатор снабжен мембраной из кожи змеи [31].

Так же, как и в оркестре, в ансамбле эрху выполняет преимущественно мелодическую функцию. Наиболее частый метод настройки инструмента — первая струна d^1 , вторая струна a^1 . Так он звучит наилучшим образом, на нем легко играть и исполнять модуляции. При исполнении традиционной или древней музыки его строй снижают до $c^1 - g^1$. При исполнении произведений с местным, этническим характером используются другие варианты настройки инструмента, например, $d^1 - g^1$. Диапазон инструмента показан на Рис. 14. (см. Приложение 1).

Гаоху называют эрху пикколо, используется в народных оркестрах или в ансамблях на юге страны. Его название дословно переводится как «высокие частоты эрху». Звук, извлекаемый из него, четкий, яркий. Инструмент особенно хорошо звучит в лирических, веселых мелодиях. Гаоху был создан примерно в 1920-х годах на основе эрху. Он является основным музыкальным инструментом в провинции Гуандун. Внешне гаоху похож на эрху, только корпус меньше, а настройка на 4–5 тонов выше. В классическом гаоху нет подкладной материи, нет и подставки, поэтому исполнитель зажимает его между коленями. Тембр регулируется силой сжатия гаоху. Как правило, под инструмент кладут специальную материю, от фактуры и плотности которой зависит варьирование тембра. Впоследствии инструмент был усовершенствован в современном его виде имеет подставку [201, с. 222].

Техника игры та же, что и у эрху. Строй гаоху: a^1-e^2 или g^1-d^2 . Диапазон инструмента (см. Приложение 1, Рис. 15).

Чжунху — альтовый эрху, создан на основе эрху в 1950-х годах. Он используется для игры в ансамбле и как аккомпанирующий инструмент в местной опере, в редких случаях — для исполнения сольных произведений. В ансамблях народной музыки чжунху относится к инструментам среднего регистра и обогащает звучание оркестра. Чжунху имеет такую же конструкцию, что и эрху, только несколько больших размеров. Шейка длиной 86 см заканчивается отогнутой назад головкой, часто вырезанной в форме головы дракона. Корпус чжунху довольно большой, обычно круглой формы с декой из змеиной кожи. Встречаются также чжунху, у которых передняя часть корпуса или резонатора имеет восьмиугольную форму, а тыльная сторона круглая. Длина смычка 75 см. Диапазон чжунху не менее двух октав, настройка чжунху на 4 или 5 тонов ниже, чем диапазон эрху [201, с. 222]. Строй чжунху: $g-d$ или $a-e$, в оркестре часто используется диапазон $g-g^2$ (см. Приложение 1, Рис. 16).

Янцинь — китайский струнный ударный инструмент, наподобие цымбал (см. Приложение 1. Рис. 17). В средние века в соседних восточных странах этот струнно-ударного инструмент называние *сантур*. Во времена Династии Мин (1368–1644) в процессе морской торговли сантур был завезен в Китай по морю. Инструмент становится модным сначала в Гуанчжоу, а затем распространяется по всей стране. В настоящее время янцинь применяется в народных оркестрах, в небольших (часто уличных) ансамблях, для аккомпанемента в представлениях китайской оперы, театральных постановках.

Корпус инструмента представляет собой трапециевидную форму, Он изготавливается из твердых пород дерева и устанавливается на специальную подставку. Струны металлические (преимущественно из бронзы), а звук извлекается ударами бамбуковых колотушек. На янцине можно исполнять аккорды из двух и более звуков. Существует три его разновидности: 8 Инь, 10

Инь и 12 Инь. Диапазон 8 Инь: f^1-c^2 ; 10 Инь: d^1-d^3 (см. Приложение 1, Рис. 18);
12 Инь: $c-e^3$ [201, с. 221]

Янцинъ (подобно цимбалам) бывает различных видов. Его технические характеристики все время совершенствуются. Расширяется диапазон инструмента, вводится полный хроматический ряд. Коренная реконструкция молоточков позволила со временем обогатить и расширить приемы извлечения звука. Раньше исполнительская культура игры на цимбалах (*янцинъ*) ограничивалась только приемом удара деревянной палочкой по струнам. В результате реконструкции инструмента к этому основному приему добавились тремоло, пиццикато, глиссандо и различного рода украшения — трели, форшлаги, морденты, группетто, арпеджиато. Современный репертуар профессиональных цимбалистов потребовал введение множества новых приемов, не характерных для народной традиции, таких как флажолет, сурдина, игра деревянными молоточками, арпеджио, глиссандо ключом по струне (так называемый прием «гавайская гитара»).

Один из наиболее распространённых в Китае духовых инструментов — *Ди* (см. Приложение 1, Рис. 19). Который широко используется в китайских народных оркестрах и ансамблях. «Предположительно был завезён из Средней Азии в период между 140 и 87 г. до н.э. (по преданию, его привез посол Чжан Цянь в эпоху правления ханьского императора У Ди). Однако, в ходе недавних археологических раскопок, в провинции Чжэцзян обнаружены костяные поперечные флейты, возраст которой около 8000 лет. Его конструкция, весьма схожа с современным ди (хотя и без характерного заклеиваемого отверстия), что свидетельствует в пользу гипотезы о китайском происхождении этого инструмента [30].

Духовой инструмент ди может быть изготовлен из бамбука, камня или нефрита. Однако лучшим материалом для изготовления инструмента является бамбук, ближе всех приближающий его звук к звуку флейты. Вблизи закрытого конца ствола находится отверстие для вдувания воздуха, рядом с ним — отверстие, прикрытое тончайшей тростниковой или камышовой

плёнкой. Четыре дополнительных отверстия, расположены около открытого конца ствола, они служат для подстройки. Ствол флейты обычно перевязывается нитяными кольцами, покрытыми чёрным лаком. Способ игры такой же, как и на поперечной флейте. *Тембр ди* очень звонкий и сочный, звонкость эта обусловлена резонированием тростниковой плёнки.

Встречаются в Китае также и разновидности *ди*: *бан ди* и *цюй ди*. *Бан ди* более распространен на севере страны. Его музыкальный строй — *in F, G, A*. Тембра часто используется для воспроизведения мелодий в высоком регистре.

Цюй ди отличается густым, глубоким и мягким тембром, он очень популярен на юге Китая. Его музыкальный строй: *in D, C, B*. Диапазон бан ди и цюй ди (см. Приложение 1, Рис. 20).

Язычковый инструмент *шэн* (см. Приложение 1, Рис. 21) очень древнего происхождения. Первые письменные свидетельства в надписях на костях, относятся к периоду династии Инь (Шан 1401–1122 г. до н. э.), упоминается он и в «Шинцзине» («Книге песен»). Во времена Суйской династии на усовершенствованном шэне было возможно исполнение в 12-ти тональностях. В настоящее время в КНР имеется реконструированный шэн с хроматическим звукорядом в 12-ступенном равномерно-темперированном строе. Именно этот вид инструмента получил признание у современных китайских композиторов и в музыкальных образовательных учреждениях.

Первоначально в народной музыке шэн использовался как ритуальный, инструмент. Позднее, в светской музыке, он обретает особую популярность в высокопоставленных кругах. В настоящее время он широко распространен в среде народных и профессиональных музыкантов и является ансамблевым, оркестровым и сольным инструментом.

По форме и размерам шэны бывают разные: квадратные, круглые, большие и малые, нередко они сделаны из тыквы. Состоит инструмент из деревянного или медного (латунного) чашеобразного корпуса, в крышку которого вставлены бамбуковые трубочки. Трубочки снабжены деревянными каноническими ножками с косым срезом, к которому прикреплен

проскакивающий бронзовый язычок, настроенный на определенный тон. При исполнении на нем, музыкант приставляет мундштук к губам и вдует в корпус струю воздуха. Так как в дне корпуса просверлены отверстия, то струя, выходящая из отверстий, увлекает за собой воздух, находящийся в корпусе, и создает в последнем разряженное звучание. Благодаря заключенному в трубочках стволу воздух устремляется в корпус, встречая на своем пути язычки, приводит их в движение и воспроизводит звук [107].

На шэне можно исполнять как одноголосную мелодию, так и двойные тоны, аккорды, состоящие из трех, четырёх и более звуков. Тембр инструмента обладает яркой выразительностью и чистотой, четким звучанием в высоком регистре, изяществом в среднем и благородством — в низком. Среди всех традиционных китайских музыкальных инструментов, лишь шэн чаще всего используется в ансамбле с другими инструментами, а также способствует достижению плотности звучания оркестровой ткани. Примерный диапазон и исполняемые звуко сочетания на шэне из тринадцати трубок (см. Приложение 1, Рис. 22).

Рассмотрев основные, наиболее часто встречаемые в народно-инструментальных ансамблях музыкальные инструменты, сфокусируем внимание на их различных типах. Первоначально выделим часто встречающиеся расположения инструментов на сцене, с учетом специфики каждого участника ансамбля.

Как известно, требования к составу коллектива, его динамическому и ритмическому звучанию зачастую обусловлены размещением инструментов в сценическом пространстве, которое зависит от акустических возможностей зала. Существенным является также и возможность инструменталистами видеть и слышать, как весь коллектив в целом, так и каждого участника. При этом, обязательным условием является комплексное восприятие музыки. Оптимальное расположение на сцене ансамбля, в учебных концертах определяется педагогом, руководителем. Вместе с тем, и участники, должны

самостоятельно ориентироваться в данном процессе при исполнении того или иного репертуара.

Расположение ансамбля народных инструментов на сцене

Расположении ансамблистов на сцене не имеет четко установленного, обязательного образца. Количество инструментов и их составы до сих пор не регламентированы, как это имеет место в классической европейской традиции., в основе которой лежит жанровая дифференциация (струнный квартет, фортепианное трио или квинтет и т.д.).

Китайские композиторы и руководители при расположении на сцене руководствуются своим личным опытом, а также опираются на художественную идею произведения. В книге Тан Пулинь «Сочетание китайских народных музыкальных инструментов» описаны принципы расположение инструментов ансамбля во времена династии Цинь и Хань [165, с. 36–39]. Схемы расположения коллективов на сцене, описанные автором, интересны тем, что в них усматриваются параллели с современной европейской традицией.

Так, китайские народно-инструментальные ансамбли имели определенный состав и располагались по принципу силы звука (более тихие инструменты спереди, громкие сзади). Функции инструмента обусловлены тем, что инструменты, исполняющие сольную партию, находится на первом плане сцены, а вспомогательные или аккомпанирующие голоса располагаются за ним. При этом учитываются и исполнительские возможности танцоров. Во время танца инструменты располагались либо по бокам сцены, либо весь ансамбль находился на противоположной стороне от танцующего. Учитывался и акустический баланс, между мелодической линией и аккомпанементом: число музыкантов, исполняющих мелодическую линию, преобладало над теми, кто исполнял сопровождение.

Сбалансированность звучности оркестра зависит и от размещения отдельных групп по отношению друг к другу. Во многом благодаря

распределению исполнителей на сцене удастся добиться гармоничного звучания коллектива, с учетом и силы звучания каждой группы инструментов.

Ансамбли по способу расположения на сцене могут быть восьми видов:

1. Прямая линия.
2. Две диагонали.
3. Ударные инструменты в центре.
4. Одна диагональ.
5. Смешанная форма.
6. Два прямых линии.
7. Диагональ в шахматном порядке.

8. Органичное расположение инструментов в соответствии с их конфигурацией и формой.

Рассмотрим некоторые из них. Прямая линия (см. Приложение 1, Рис. 23) — это расположение коллектива, когда в середине находятся два щипковых инструмента, так как звук их более тихий [157, с. 22]. Два духовых инструмента, обладающие более громким звучанием, располагаются по краям по обе стороны от щипковых. При этом создается хороший баланс ансамбля, что позволяет прекрасно слышать все музыкальные инструменты в комплексе и выделять звук инструмента Кунхоу.

Расположение ансамбля по двум диагоналям (см. Приложение 1, Рис. 24). Такое расположение ансамбля предназначено для аккомпанемента танцу. Впереди находились инструменты *шэн*, *ди*, *пайбань*, *усянь*. *Били* и *пина* помещались в середину коллектива, они исполняли мелодию. Более тихие инструменты *кунхоу* и *фансян* оказывались непосредственно перед танцующим исполнителем.

Диагональ в шахматном порядке (зигзаг) (см. Приложение 1, Рис. 25). На представленном рисунке видно, что два духовых инструмента *шэн* и *ди*, находятся на переднем плане. Они ведут основную линию. Три ударных инструмента *юньлоу*, *пайбань*, *яогу*, расположены несколько в стороне, на заднем плане. При этом ведущими являются *шэн*, *ди* и *яогу* (два духовых

и один ударный), которые могут составить и самостоятельный ансамбль. Такое расположение позволяет акустически выделить группы первого и второго плана, которые между собой могут соревноваться и в тоже время хорошо видеть и слышать друг друга. Акустика подобного расположения органична и мобильна, что позволяет участникам свободно музицировать.

Органичное расположение инструментов в соответствии с их конфигурацией и формой представлено в расположении ансамбля, состоящего из инструментов *юй* и *сэ*. На рисунке 26 видно, что для равновесия звукового баланса используется неравное количество инструментов: два *юй* и три *сэ*, поэтому *юй* находятся спереди, а *сэ* — сзади (см. Приложение 1, Рис. 26).

Интересен состав ансамбля, который применяется в провинции Хэбэй (см. Приложение 1, Рис. 27), его называют «гучуэйюэ» [157, с. 23]. На рисунке представлено типичное расположение ансамбля «гучуэйюэ». Богатые технические возможности перкуссии реализуются в навыках игры *гу* и *банцзы*, образующих полукруг. Они хорошо сочетаются с духовыми инструментами сона, шэн, расположенными внутри этого полукруга. В этом расположении реализуется органичный баланс ансамбля между мелодическими духовыми инструментами и эффектными перкуссии. Этот механизм ярко отражает стиль «гучуэйюэ», выраженный в теплом, особо выразительном звучании коллектива.

В современной концертной практике приведенные расположения инструментов китайских ансамблей сохраняют отмеченные принципы расположения. Они применяются и в учебной работе вузов. Часто композиторы, опираясь на художественную идею музыкального произведения, располагают инструменты в соответствии со своим собственным пониманием. Так, композитор Лу Хуабо в одном из своих произведений для ансамбля трио использовал два способа расположения инструментов на сцене (см. Приложение 1, Рис. 28).

При первом способе рояль находился слева от саньсянь, а эрху справа. При таком расположении исполнители хорошо видят друг другу, создается удобное состояние для слаженности исполнения.

Другой способ — зеркальный, при котором крайние инструменты (рояль и саньсянь) меняются местами, что также способствует сбалансированности звучания коллектива.

Итак, при формировании китайских народно-инструментальных ансамблей в учебных целях следует основательно разбираться в истории их бытования, тембровой характеристике, полноте звучания, согласованности акустических возможностей. Подчеркнем также, что учитываются характеристика солирующих инструментов (функции строя, настройки, диапазона) и их ансамблевые качества.

Сбалансированность комплекса участников и состава ансамбля – важная составляющая в расположении инструментов на сцене. Художественный репертуар складывается из решения комплекса исполнительских задач. Система функционирования коллектива в учебном процессе формируется постепенно и последовательно на протяжении всего учебного и репетиционного срока обучения. Эта система органично согласовывается с комплексом изучаемых учебных дисциплин.

Каждому участник ансамбля следует владеть сложившейся профессиональной системой, осознавать свое предназначение в ней. На любом этапе работы над произведением слуховое внимание каждого участника направлено на общее звучание и совместное решение звуковых проблем (нюансировка, динамика, темповое соотношение и прочее). В исполнительский комплекс входит также и техническая грамотность, которая подразумевает, прежде всего, синхронное звучание всех партнеров (единство темпа, ритма, динамики, штрихов и прочее) ансамбля.

Роль преподавателя или руководителя ансамбля в этом процессе заключается в координации участников коллектива, учитывается исполнительская манера каждого музыканта в соответствии с его

возможностями и особенностями порученной партии, а иногда и с умением скопировать прием партнера. Особенности развития конкретного народно-инструментального ансамбля связаны со средой его обитания и вкусовыми пристрастиями коллектива. Кроме того, существенен уровень профессионализма исполнителя, его осведомленность в истории музыкальной культуры.

Рассмотренные выше сложившиеся виды народно-инструментальных ансамблей достаточно востребованы в концертной практике современной музыкальной культуры Китая. Так, основная сфера применения ансамбля «гучуюэ» — это народные праздники и свадьбы. Музыкальные инструменты духовые и ударные, струнные применяются как вспомогательные. Как отмечалось выше, струнно-духовой ансамбль «сычжуюэ» наиболее популярен в южных районах страны. Современный струнный ансамбль «сяньсоюэ» включает смычковые и щипковые струнные инструменты и известен как «сысяньюэ». В состав ансамбля «чуйдаюэ» наряду с инструментами духовых и ударных групп входят струнные смычковые и щипковые. Группа ударных инструментов ансамбля «логуэ» и сегодня неизменный участник народных праздников.

Так сложилось, что само понятие ансамбля в китайской традиции условно. Чаще ансамблевый коллектив национальных народных инструментов называют объединением. Отметим также, что в развитии народно-инструментальных ансамблей современной вузовской системы обучения в последние годы делался акцент на сольное исполнение. До 1990-х гг., в связи с недостаточной пропагандой, распространение народно-инструментального искусства ограничивалось только отдельными районами страны. Понимание большинством граждан страны роли народного ансамбля в современной национально-инструментальной культуре было весьма сомнительным.

В последующие годы, в связи с развитием телевидения, фото и видеотехники, ансамблевое народно-инструментальное искусство

стало активно входить в повседневную жизнь общества. Число используемых музыкальных инструментов становилось все более востребованным. Их существование в социокультурной сфере стало обогащаться различными формами бытования. Профессиональные ансамбли ныне переориентированы на исполнение народной музыки. Уровень их востребованности возрос. К сотрудничеству привлекаются ведущие музыкальные руководители и национальные композиторы.

Сегодня деятельность ансамблей народных инструментов неразрывно связана с телевидением, музыкальными вечерами, культурно-образовательными учреждениями. Это предопределяет и богатый, разнообразный репертуар ансамблей, и индивидуализацию стиля исполнения, в том числе и новаторского плана. Конкурс народных инструментов, проводимый телеканалом CCTV (китайским национальным каналом), стал платформой для развития народно-инструментального движения, создано немало великолепных ансамблей и музыкальных групп (см. Приложение 1, Таблицы 5, 6, 7).

Проведенный анализ инструментов ансамблей, их расположения на сцене, социокультурных, географических и этнических особенностей музыкальной культуры показал, насколько разнообразны составы и формы бытования народно-инструментального искусства.

Подчеркнем, что народно-инструментальная ансамблевая культура сегодня активно развивается и становится востребованным видом национального искусства, как внутри Китая, так и за его пределами. Профессиональные музыкальные учреждения призваны способствовать сохранению и развитию народно-инструментального искусства. В консерваториях и университетах страны необходимо повысить внимание к процессу обучения игре на народных китайских инструментах, а также обратить особое внимание на сохранение глубоких традиций и формирование широкомасштабных проектов по созданию многонациональной ансамблевой культуры. Отметим, что в большинстве высших учебных заведений

акцентируется внимание на струнных щипковых инструментах, таких как жуань и пипа. Народным инструментам духовой группы, к сожалению, пока уделяется недостаточно внимания. К сожалению, однородных ансамблей духовых инструментов на сегодняшний день мало, но в этом видится перспектива для дальнейшего развития.

1.3. Развитие культуры ансамблевого музицирования на китайских традиционных музыкальных инструментах на современном этапе

Как уже было проанализировано в предыдущем параграфе, в китайские национальные ансамбли вошли инструменты самых различных народностей Центральной, Южной и даже Средней Азии. Их разнообразие обусловлено географическими и национальными особенностями и отражается в самых различных составах. Так сложилось, что многоликость основывается и на самобытности манеры исполнения, и на характере конструкции. Во многом они отражают географические особенности, образ жизни и уровень развития технологий в обществе, а также направлены на удовлетворение пропагандистских нужд правящих сословий. Практически все ансамбли складывались и развивались под влиянием региональных и местных обычаев в зависимости от провинции дифференцировались по месту их бытования. Что касается самих музыкальных инструментов, то их принадлежность к различным ансамблям продиктована также местным этническим колоритом и особенностями отдельного региона.

Произведения для исполнения в традиционных китайских ансамблях имеют множество жанровых разновидностей, характерных для той или иной местности. Поэтому для изучения различных исполнительских стилей

ансамблевой игры необходимо понять и осмыслить географические и культурные особенности регионов Китая, которые оказывают непосредственное влияние на музыкальные произведения и музыкальные инструменты.

Особый контраст отмечен между ансамблями и инструментами севера и юга страны. Отчасти это объясняется тем, что северные и южные регионы долгое время пребывали в состоянии войны. В Северном Китае жили кочевые народы, на Юге — аборигены. К особенностям, влияющим на различия ансамблевого искусства, относят: климатические условия, питание народов, населяющих север и юг, топография, ландшафт. Характер и поведение людей севера и юга также сказались в культуре ансамблевого музицирования, традиции ее бытования. Остановимся на них подробнее.

По мнению китайских ученых, на севере страны почва в большей степени окрашена в желтый и черный цвет, ландшафт местности в основном состоит из плато, пустынь и степей. В питании жителей преобладает сорго, соя, пшеничная мука, свинина, говядина, баранина. Они едят больше мучной пищи — лапшу, клецки, изготовленные из пшеничной муки, — что делает северян дородными, физически крепкими и развитыми. Характерными особенностями жителя севера являются: высокий рост, несколько удлиненный овал лица, светлый цвет кожи. Они простодушны в общении, надежны и полны боевого духа. В разговоре сказывается характерный акцент, физическая активность, насыщенная эмоциональность. Характерной чертой являются сила и упорство, а в поведении проявляется консервативность мышления.

В северных регионах преобладает стилистика праздничных, открытых обрядов. Для них характерна особая приподнятость настроения, веселая праздничная атмосфера, живое музыкальное действо, связанное с ярким, шумным, достаточно громким праздничным ритуалом, обусловленным последовательным ходом обряда. Народная музыка северян исполняется достаточно часто на открытом воздухе при большом скоплении людей. Она

обращена к эмоциональному состоянию человека, достаточно ясно выражает позитивные эмоции, часто исполняется на национальных фестивалях, отмеченных традиционными народными играми, обрядами, посвященными сбору урожая, языческими просьбами и молитвами о хорошем урожае, благоприятной погоде; сюда входят и свадебные или похоронные церемонии. Наиболее популярными в северных регионах являются *сона, саньсянь, баньху, пипа, банцзы, барабаны* и др. инструменты.

Южные земли страны и ее народы расположены на территории, где в большей степени располагается красная почва, на которой хорошо произрастают рисовые поля. Местный ландшафт южных земель Китая представлен в основном реками, озёрами и океаном. Южане же едят в основном морские, речные, озёрные продукты: рис, рыбу, креветок. Они умны, изысканы, более открыты, привыкли к беззаботной жизни. Характерными особенностями жителя Юга являются: невысокий рост; относительно короткое и овальное лицо, большие, широко расставленные глаза, темный, смуглый цвет кожи, более трудолюбивый и менее эмоциональный характер.

Музыка южных районов страны отличается камерной, лирической атмосферой. Ее настроение обращено к природе, мелодическому рисунку присуща утонченность и изысканность манеры исполнения. Она часто безмятежно созерцательна, передает или описывает интимные стороны жизни человека, часто выражена в зарисовках картин природы, пейзажей, воспевании красот родного края, отмечена широко разливающейся красивой мелодической линией. В ней представлены наиболее гибкие музыкальные формы. Исполняется ансамблевая музыка южан в закрытых помещениях. Распространенными инструментами являются: *сяо, гаоху, жуань, бау* и другие инструменты.

Вышеперечисленные отличительные характеристики народов, населяющих север и юг страны, непременно сказываются и на инструментальной культуре, отмечены в составах народно-инструментальных

ансамблей. Все ансамбли и музыкальные инструменты имеют собственные отличительные характеристики и определены их происхождением. Произведения для музицирования в традиционных китайских ансамблях имеют множество жанровых разновидностей, характерных для той или иной местности. Они отличаются и технологическими, и исполнительскими особенностями. Так, например, южная *китайская бамбуковая флейта* — длинная и толстая. Ее отличает глубокий и мягкий звук. Северная же — маленькая и тонкая. Она звучит громко, обладает сильной проникающей способностью интонирования.

Некоторые инструменты популярны как на юге, так и на севере. Однако их традиции бытования, жанровое своеобразие, техника и манера исполнения отличаются и сказываются в особенностях жанровых разновидностей, репертуаре и предпочтении. Так, южное *эрху* отличается тонким и деликатным воспроизведением звука, что подчеркивается фокусом движения исполнительской техники левой руки. Существенны различия в манере исполнения: импровизированные мелизмы, сосредоточенность исполнителя на малых портаментах (*glissando*) и вибрато (*Vibrato*), особенность навыков. Смелый, изобретательный стиль отражает характер народов севера. Для северного *эрху* характерен открытый, мясистый звук. Все внимание исполнителя сосредоточено на манере движения правой руки. В процессе исполнения большое значение придается смычковому мастерству исполнителя, который концентрирует внимание на больших портаментах (*glissando*) и вибрато (*Vibrato*).

Традиционный *гучжэн* также отличается исполнительской манерой игры северян и южан, и даже самой конструкцией. Северный *гучжэн* имеет 13, 15, 16 струн. При игре исполнитель использует ноготь, стальные струны. У южного *гучжэна* 16 струн. При игре исполнитель надевает искусственный ноготь, а струны изготавливаются из шелка. Так, например, при игре на южном *гучжэне*, чтобы выразить теплую атмосферу произведения, исполнитель использует приемы правой руки. Манера игры на южном *гучжэне*

отмечена интимным интонированием, элегантностью, устойчивостью интонации, спокойствием и сосредоточенностью проявления чувств. По сравнению со скрипичной манерой исполнения на гучжэне, портаменто (*glissando*) и вибрато (*Vibrato*) извлекаются левой рукой, но исполняются медленным и плавным движением, свидетельствующим о внутренней сосредоточенности, созерцательном настроении и философской задумчивости. Для этого инструмента характерны исполнительские стили: «Улин» (провинция Чжэцзян), «Хакка» (провинция Фуцзянь), «Чаочжоу» (провинция Гуандун).

На северном гучжэне труднее играть, техника левой руки менее изощренная и утонченная. На нем предпочтительна мелодика простого, торжественного характера. В исполнительской манере на северном гучжэне преобладает смелое, более открытое прикосновение к струнам, активное, с энтузиазмом, провокационное интонирование, сосредоточенность на внешних эффектных приемах, часто встречающихся в концертных формах музицирования. В произведениях для северных инструментов преобладают мелодии с контрастными скачущими интонациями в форсированном динамическом движении. К представителям северного стиля исполнения относятся: «Цилу» (провинция Шаньдун-север), «Чжунчжоу» (провинция Хэнань), «Шаньси» (провинция Шаньси).

Многообразие, самобытность населяющих страну народов проявляется не только в темпераменте, образе и укладе жизни, но и в многочисленных народных инструментах, видах и формах ансамблевого музицирования. Различные жизненные ситуации, привычки или же особенности местного ландшафта, традиции фольклора сказываются на разнообразии ладовой, гармонической основы народной музыки этих регионов и, в частности, на составах инструментальных ансамблей.

Как упоминалось выше, благодаря историческим и географическим особенностям можно определить по ансамблевому музицированию ту или иную манеру игры, тот или иной местный колорит, стили исполнительства.

Часто встречающиеся и популярные региональные стили подразделяются на шесть ансамблевых категорий. Они типичны как для севера, так и для юга. Остановимся подробнее на этих видах.

«Чжунцинюэ» — самый древний вид ансамбля был особенно востребован в дворцовых церемониях (см. Приложение 1. Схема 2). Характер звучания этого ансамбля отмечают как торжественный и величавый. Музыка звучала в медленном темпе, но в XIX веке этот ансамбль практически исчез. Секрет изготовления и способ игра на инструментах ансамбля утрачен.

«Гучуйюэ» — ансамбль, в котором гибко сочетаются различные комбинации инструментов духовых и ударных групп (см. Приложение 1. Схема 2). Этот ансамбль чаще встречается в северных провинциях (Хэнань, Хэбэй, Шаньси, Шэньси, Ганьсу, Ляонин, Шаньдун). Музицирование как правило, проходит под открытым небом и отлично передает праздничный дух свадебного обряда или же похоронную ритуальную процессию. Часто он играет на площади во время китайских народных праздников, связанных с сельскохозяйственным циклом (сбор урожая). Обычно 3–10 человек играют главную мелодическую линию, многократно повторяя её.

В различных регионах страны, используются произведения, в которых звучат свободные вариации, встречаются и инструментальные модуляции, транспозиции, импровизации. Основными группами его состава являются духовые: шэн, ди, гуаньцзы, сона. Ударные инструменты важны, но выполняют скорее второстепенную функцию в процессе музицирования. В состав ансамбля могут включаться инструменты: *гу, ча, банцзы, лоу, муюй*. В зависимости от региональных особенностей, колорита и специфики существует исполнительской манеры. Так, например, один и тот же состав в провинции Хэбэй называют «Хэбэй гучуй», а в провинции Шаньси — «Шаньси бадатао», в провинции Шаньдун он же обозначен как «Шаньдун гучуй».

Струнно-духовой ансамбль «Сычжуюэ» более популярен в южных регионах (см. Приложение 1. Схема 2). В нем участвует от 2 до 10

исполнителей. Характер произведений, исполняемых этим коллективом, носит лирический, мягкий и мелодичный оттенок.

Ансамблевое музицирование разных регионов непосредственно отражается в этническом колорите. Мягкий, легкий и мелодичный стиль исполнения распространен в Шанхае, на юге провинции Цзянсу, а в западной части провинции Чжэцзян его называют «Цзяннань сычжу». Музыка этого региона отличается свежестью, бодростью, тонкостью и изяществом звучания. В основном она исполняется струнными и духовыми, иногда дополняется легкими ударными инструментами, такими как: *ча* и *муйюй*. Часто в состав ансамбля входят струнные: *эрху*, *саньсянь*, *пипа*, *янцинь*; духовые: флейта, *сяо*, *шэн*, небольшие ударные инструменты: барабаны, трещотки. Ведущую роль играет *эрху* и флейте, а остальные инструменты гибко и свободно, соблюдая определенную закономерность, оттеняют друг друга, придавая мелодии изящество и особое очарование. В репертуар этих ансамблей часто включают такие произведения, как: «Радостная песня», «Чжунхуа любань», «Сыхэжуи», «Саньлю». Их мелодии восходят к фольклорным истокам. В виртуозных интонационно гибких обработках достаточно часто используются инструменты *пипа*, *янцинь*, *эрху*, *гучжэн*. достаточно часто используются в виртуозных обработках. Современные обработки зависят от конкретного состава и условий существования каждого конкретного ансамбля. В зависимости от провинции они подразделяются на различные на различные типы. Например, «Гуандун музыку», «Фуцзянь наньинь», «Чаочжоу сяньши», «Байша сиюэ».

Струнный ансамбль «Сяньсоюэ» включает смычковые и щипковые инструменты. Распространен как на севере, так и юге страны (см. Приложение 1. Схема 2). Этот ансамбль состоит из 3–6 музыкантов, играющих на *эрху*, *пипа*, *янцинь*, *гучжэни*, *саньсянь*. Музыкальное исполнение этого ансамбля отличается разнообразием красивых, лирических, простых, элегантных мелодий, интимного содержания. Его произведением является главным образом сюита, каждую небольшую часть которой характеризует отрывистый

и строгий ритм, а инструменты имеют свои собственные индивидуальные характеристики, звучат гармонично, структурировано. До настоящего времени сохранилось такое известное произведение искусства, как «тринадцать Сяньсо», включающее тринадцать сюит, собранных к 1814 году монгольским ученым Жун Чжань (дата рождения неизвестна) [116, с. 175]. Есть в репертуаре такие крупные формы, как например, «таоцуй – сюита». Например, «Хань юэ» (южные), «Хэнань баньтоу» (северные).

В ансамбле «Чуйдаюэ» сохранились и сочетаются элементы «Сычжуюэ» и «Гучуйюэ» (см. Приложение 1. Схема 2). Этот вид ансамбля встречается в различных регионах Китая. В нем обычно от 8 до 20 участников. Для его стиля характерно использование инструментов, которые могут быть представлен двумя составами: «Цучу логу» и «Сичуй логу». «Цучу логу» сочетается комбинации инструментов духовых и ударных групп и звучит массивно, величественно. В «Сичуй логу» использованы инструменты духовых и ударных групп. В него часто включают и струнные смычковые и щипковые инструменты. В его репертуаре хорошо звучат мелодии для духовых инструментов. Региональное деление «Чуйдаюэ» представлено двумя подвидами: «Сунать чуйда» (южные), «Ляонин гуюэ» (северные), «Сиан гуюэ» (северные).

«Логуюэ» — ансамбль, который состоит из одних ударных инструментов и востребован на народных праздниках (см. Приложение 1. Схема 2). Его еще название *логу* или *цинъ логу*. Инструменты *ло* и *гу* являются важными составляющими этого перкуссионного ансамбля. Кроме этих инструментов, в состав входят ударные: *банцзы*, *ча*, *муйюй*, *юньло* и т.д. Китайские ударные инструменты имеют характерные национальные колорит, в котором сохраняется определенная ритмическая сетка.

Важной национальной особенностью ансамблей «Логуюэ» является то, что их состав и наличие инструментов может меняться или комбинироваться. В него входят не менее 3–4 исполнителей, но могут быть и большие составы от 10 и сотни человек. Эта вид ансамбля обладает специфическими

ритмическими сетками и идеален для передачи бурных и сильных эмоций чувств в музыке. Исполнение этих ансамблей осуществляется, как правило, под открытым небом. Этот вид ансамбля широко используется в оркестрах, исполняющих как праздничных мероприятиях страны, так и музыке европейских стран.

Перкуссионный ансамбль «Логуюэ» очень популярны в провинциях Шаньдун, Хэбэй, Шаньси, Шэньси, Чжэцзян, Аньхуй. В зависимости от региона он делится на различные подвиды. Его представителями являются ансамбли: «Чжэдун логу» (южные), «Шаньси логу» (северные). На Схеме 2 (см. Приложение 1) представлена хронологическая связь и взаимодействие шести, наиболее часто встречающихся видов ансамбля. Выделяется история преемственной связи и региональное разнообразие национальных ансамблей. Видны динамика и насыщенность их развития. Благодаря техническим возможностям телевидения, видео- и аудио-, информационным сетям количество народно-инструментальных ансамблей не только множится, но и последовательно возрождаются традиционные виды: «гучуйюэ», «сычжуюэ», «сяньсюэ», «чуйдаюэ», «логуюэ». В различных местностях бережно сохраняются и преумножаются национальные традиции, разрабатываются основные типы ансамблевых стилей. В них сочетаются элементы местной исполнительской манеры и принципы игры, исторически сформировавшиеся с характерными особенностями каждого конкретного региона. В таблице 4 (см. Приложение 1) представлено 14 современных инструментальных ансамблей, их составы, региональные и национальные предпочтения.

Таким образом, богатство видов и разновидностей инструментальных составов ансамблей в современном китайском искусстве связано с особенностями, традициями и национальной культурой многочисленных регионов Китая, а также многовековой историей развития музыкально-инструментального искусства страны. Особенности основаны на географических, социокультурных, этнических различия. В педагогической

практике подготовки участников ансамбля традиционных инструментов необходимо учитывать эти особенности, организацию и исполнительские стили северных и южных регионов, и четкую дифференциацию на виды: «Гучуйюэ», «Сычжуюэ», «Сяньсюэ», «Логуюэ», «Чуйдаюэ».

Обозначенные этапы становления ансамблевого искусства необходимо тщательно изучать, сохранять плодотворные педагогические и культурные традиции, следовать им в вузовском обучении с учетом современных реалий, осваивать отточенные многими веками и поколениями музыкантов-инструменталистов навыки, осознанно подходить при создании учебных коллективов с учетом значимости ансамблевого музицирования в культуре и музыкальной педагогике современного Китая.

ГЛАВА 2. ОПЫТНО-ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ РАБОТА ПО ВНЕДРЕНИЮ ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ НА ТРАДИЦИОННЫХ КИТАЙСКИХ ИНСТРУМЕНТАХ

2.1. Теоретико-педагогическое обоснование процесса формирования исполнительской культуры участников ансамбля китайских традиционных инструментов

Формирование исполнительской культуры участников ансамбля китайских традиционных инструментов в современном Китае представляется одним из основных средств сохранения национального культурного наследия. Уже с момента основания Народной Республики Китая изучение музыкального искусства и обучение музыкантов-инструменталистов, исполняющих народные и современные произведения на традиционных музыкальных инструментах, становится важным аспектом системы образования. Музыка как обязательный предмет вводится в общеобразовательные школы, построенные в виде трехступенчатой структуры. Начальная школа предполагает шесть лет обучения. Средняя школа состоит из двух трехгодичных этапов. Высшая ступень рассчитана на период от четырех до шести лет. И на каждой из этих ступеней освоение населения китайской музыкальной инструментальной культуры является важным компонентом образования.

Китайская педагогика музыкального образования обогатилась за последний период значительным количеством научных работ по проблемам совершенствования системы музыкальной подготовки в целом. Всесторонне

исследуются особенности национальной музыкальной культуры, немало трудов посвящено изучению специфики и возможностей традиционных инструментов и др. Научный интерес в традиционной инструментальной музыке, и ее практическое освоение идут практически с одинаковой степенью интенсивности. Создаются профессиональные ансамбли и оркестры, выступления которых вызывают немалый интерес у аудитории. Заметно активизировалось в последние годы творчество музыкантов-любителей, которых в стране становится все больше и больше.

Изучение традиционной инструментальной музыки изначально стало занимать ведущее место в программах профессиональных учебных заведений. Процесс этот особенно активизировался после того, как в 1920 (1927) годах Лю Тяньхуа основал в Пекине «Общество по развитию народных музыкальных инструментов», призванное содействовать талантливым китайским исполнителям. В это время активизировалось исследование деятельности ансамблей народных инструментов, а процесс развития исполнительских стилей получил дополнительный импульс. Всесторонне рассматривались также вопросы заимствования китайских народных музыкальных стилей. В национальных университетах, институтах, колледжах и других музыкальных учебных заведениях, стали открываться курсы по обучению игре в ансамбле традиционных китайских инструментов.

Вместе с тем, в практическом процессе обучения давали о себе знать существенные трудности, связанные в первую очередь с недостаточным техническим уровнем владения студентами игрой на национальных инструментах, а также нехваткой профессионально подготовленных в данной области преподавательских кадров. Несмотря на стабильный интерес, давала о себе знать и недостаточная информированность студентов в области народного национального инструментария, начиная от строения и разновидностей самих музыкальных инструментов, репертуара, его значения и особенностей исполнения произведений того или иного стиля,

жанра, и заканчивая вопросами исполнительской культуры при игре в ансамбле.

В преподавательской среде долгие годы бытовало мнение, что акцент следует ставить на приобщении обучающихся к западным традициям, а изучение народной музыки в процессе подготовки музыканта-инструменталиста является моментом второстепенным. Все это не могло не сказаться на профессиональном исполнительском уровне участников ансамблей традиционных китайских инструментов. С течением времени благодаря усилиям музыкантов-энтузиастов, многие из названных предубеждений были в известной мере преодолены, в результате чего и сложилась достаточно развернутая и устойчивая система преподавания ансамблевого музицирования в профессиональных музыкальных учебных заведениях Китая.

Музыкальные направления в ансамблевом музицировании и учебные курсы высших учебных заведениях в китайских провинциях и существующие в них народно-инструментальные ансамбли представлены в виде таблицы (см. Приложение 1, Таблица 8). В университетах и колледжах их общее количество формально достигает 415 коллективов, а реально работающих ансамблей всего около 290. Такая ситуация является следствием недостаточной организационной и методической оснащенности образовательного процесса в области обучения игре на музыкальных инструментах, входящих в состав традиционного китайского ансамбля.

Еще одним важным аспектом развития ансамблевого исполнительского искусства и образования является концертная деятельность. Участники самых разнообразных ансамблей со студенческой скамьи приобщаются к концертной и гастрольной практике как в своем городе, так и разных областях страны. Это, несомненно, способствует совершенствованию профессиональной практики и мастерства, а также расширяет знания студентов о культуре страны в целом. Выступления студенческих ансамблей старинных народных музыкальных инструментов всегда были и остаются изюминкой и украшением самых

разнообразных концертных программ, фестивалей и конкурсов. Звучание редких для сегодняшнего времени тембров ди, пипа, гучжэн, эрху и многих других инструментов очаровывает и привлекает к себе как самих музыкантов-исполнителей, так и слушателей. Голоса этих музыкальных инструментов трогают сердца китайцев разных поколений. Особый резонанс вызывают они у молодежи, в генетической памяти которой и по сей день сохраняются любовь к природно-чистому звучанию народной музыки и трепетная сопричастность к истокам национальной народной музыкальной культуры. В такой благоприятной ситуации основная задача преподавателя состоит в том, чтобы поддержать в студенте любовь к традиционному инструменту, сформировать у него навыки коллективного музицирования, привить студентам любовь к Родине, к национальной, этнической музыке, помочь понять ее содержания.

Задача студента-ансамблиста на начальном этапе состоит не только в том, чтобы освоить основы музыкальной грамоты, но в большей мере в том, чтобы узнать основные исторические сведения об инструменте, проникнуться культурой и эстетикой музыкально-исполнительского процесса на традиционных инструментах. Ансамблист должен уметь ориентироваться в системе игровых приемов, определять и разрешать встающие перед ним технические трудности на доступном материале. Студенту необходимо также обрести навык свободной игры по нотам, умение слышать не только собственную партию, но и звучание ансамбля в целом, осознавать и находить решения специфических для ансамблевого исполнительства задач.

Современное китайское высшее музыкальное образование, в том числе и в области подготовки музыкантов-участников ансамбля традиционных китайских инструментов, делится на два основных направления: педагогическое и исполнительское. Целью педагогического направления музыкального образования является подготовка учителей музыки для общеобразовательной школы. Это требует формирования особых компетенций как в плане профессионально-педагогическим, так и с точки зрения владения навыками игры на музыкальных инструментах. Будущий

педагог китайской школы должны научиться играть на фортепиано, на элементарном уровне освоить важнейшие традиционные музыкальные инструменты, обучиться вокалу, хоровому дирижированию, а также специальным образовательным методикам, учитывающим национальную музыкальную специфику Китая. В связи с обилием изучаемых дисциплин на педагогических отделениях учебных заведений Китая не всегда уделяется достаточное внимание к уровню игры на традиционном инструменте. Это, разумеется, затрудняет и ограничивает дальнейшую профессионально-исполнительскую самореализацию молодого педагога.

Исполнительское направление музыкального образования предъявляет достаточно высокие требования к профессиональной и технической подготовке студентов в игре на избранном ими музыкальном инструменте. После окончания вуза у выпускника появляется широкий выбор для профессиональной самореализации: солист, ансамблист, преподаватель в различных учебных заведениях (от школы до вуза), музыкальный рецензент, ученый-исследователь, критик.

К сожалению, только исполнительское направление музыкального образования позволяет уделить сколько-нибудь значительное внимание формированию устойчивых навыков игры на специальном инструменте, и только исполнительское направление дает возможность приобрести практический опыт музыканта-ансамблиста.

Система современного высшего музыкального образования в КНР в области обучения игре на традиционных музыкальных инструментах не столь развита для такой достаточно большой страны, как Китай. Всего в стране существуют несколько центров подготовки музыкантов-ансамблистов — два ведущих специализированных вуза (консерватории Пекина и Шанхая) и девять провинциальных специализированных вузов (консерваторий). Кроме того, высшее музыкальное образование студенты получают на музыкальных факультетах, входящих в состав различных университетов. В настоящий момент в Китае насчитывается около 300 подобных учебных заведений.

Выпускники музыкальных факультетов университетов и консерваторий получает два диплома, один об окончании общего курса, второй — как специалисты с присвоением бакалаврской учёной степени. Обучающиеся, оканчивающие университет по этому направлению, получают соответствующую специальность и по искусству. В эту же категорию входят и выпускники музыкальных факультетов, в том числе и музыканты-исполнители на традиционных инструментах.

Рассматривая достаточно пеструю и разнообразную систему китайского музыкального образования в области подготовки исполнителей на традиционных инструментах в целом, целесообразно выделить следующие аспекты:

- 1) неравномерное распределение профессиональных преподавательских ресурсов между разными регионами Китая;
- 2) достаточно небольшую мотивацию молодёжи к обучению игре на народных инструментах;
- 3) необходимость создания специальной системы подготовки участников народных инструментальных ансамблей в соответствии с национальной педагогической и культурно-исторической традицией.

Комитет Министерства образования Китая на научной основе ввел в учебный процесс университетов персональный каталог «перечень дисциплин в обучении (2011г.)» [2011] № 11, который включает 13 научных областей (см. Приложение 1, Схема 3). В нем музыка является центральным звеном этой системы, а подготовка инструменталистов ставится выше, чем подготовка вокалистов и дирижеров.

На основании этого документа представим в Таблице 9 сравнительную характеристику музыкального обучения в консерваториях и университетах (см. Приложение 1, Таблица 9). В ней отражена картина функционирования системы высшего музыкального образования в целом по стране. Ее анализ позволяет выявить проблемные аспекты, связанные с несовершенством организации учебного процесса в вузах. Обозначим важнейшие аспекты

несовершенства существующей вузовской системы музыкального обучения. Они заключаются в следующем: при достаточно высоком конкурсном коэффициенте поступающих в университет (4–5 человек на место) уровень общей музыкальной культуры абитуриентов достаточно средний. При этом среди поступающих достаточно низкий уровень специальной исполнительской подготовки в области игры на традиционных инструментах, который вносит сильный дисбаланс в процесс формирования ансамблевых коллективов во время учебного процесса.

Значение народно-инструментального ансамбля в курсах дисциплин высшего музыкального образования

Абитуриентов, поступающих в высшие музыкальные учебные заведения Китая, можно разделить на две категории: первые поступают в консерватории, так как они имеют более сильную подготовку в исполнительском плане. Другие, с более слабой подготовкой, поступают в различные университеты, академии, институты. У второй категории студентов базовые исполнительские навыки и знания зачастую весьма ограничены. Тем не менее, как в первой, так и во второй категории встречаются студенты с различным уровнем музыкальной одаренности и увлеченности искусством. Это имеет непосредственное отношение и к отбору участников студенческих инструментальных ансамблей.

Студенты со слабой подготовкой практически не имеют навыков исполнения с листа незнакомого произведения, испытывают значительные затруднения при прочтении ритмических и звуковысотных структур, не владеют они и столь важными для игрового процесса аппликатурными навыками. Однако при наличии хороших способностей, энтузиазме и личностной заинтересованности студенты нередко с помощью педагогов делают рывок, и за относительно короткий срок преодолевают названные трудности. Некоторую помощь в работе с ними может оказать разработанная китайскими педагогами-методистами система предварительных упражнений. Они направлены на ритмическое, интонационное, аппликатурное

совершенствование игровых навыков. Разумеется, эффективность работы над упражнениями реализуется лишь при условии систематичности и терпения. В результате у педагога освобождается время на реализацию более высоких художественных, драматургических, ансамблевых задач. Что касается студентов, мало расположенных к упорному профессиональному труду, который необходим при освоении навыков игры на традиционном китайском музыкальном инструменте, то можно отметить, они зачастую утрачивают интерес к занятиям и вынуждены бывают покинуть учебное заведение.

Разница в инструментально-исполнительском уровне студентов создает немалые трудности для преподавателя при отборе музыкантов для ансамбля. Коллектив, в который входят исполнители с большой разницей в стартовом уровне технической подготовки, редко бывает успешным.

Слабые участники коллектива не дают возможности студентам с более сильной подготовкой получить в оркестре должную профессиональную практику. Сильные, продвинутые в инструментальном плане обучающиеся нередко не заинтересованы в том, чтобы тратить значительное количество времени, не получая развития своим навыком, теряется мотивация к инструментально-ансамблевой деятельности, что негативно влияет и на обучающихся с более низкой технической подготовкой. В целом, из-за несоответствия уровня профессиональной подготовки студентов многие студенческие ансамбли не имеют возможности освоить достойный репертуар и успешно развиваться в исполнительском плане. Это можно считать важнейшей проблемой, стоящей перед большинством высших учебных заведений современного Китая.

В настоящее время в Китае наличие традиционных музыкальных инструментов в относительно полном многообразии ограничивается экономически развитыми центрами провинций. Студентам, приехавшим из большинства небольших городов и поселков, приходится при выборе инструмента учитывать такой важный фактор, как наличие преподавателя, осуществляющего профессиональную подготовку та том или ином

музыкальном инструменте. Немаловажна также портативность инструмента, физическая возможность его переносить, а также возможность его транспортировки без ущерба для самого инструмента. Вследствие этого иногородние студентки выбирают главным образом легкий в освоении гучжэн, на втором месте у них удобный в переноске эрху. У студентов-мужчин на первом месте, как правило, стоит бамбуковая флейта, потом идет портативный эрху. Мужчин, которые стремятся научиться играть на струнных инструментах, крайне мало, так же крайне мало женщин, выбирающих духовые инструменты. В этом состоят особенности традиционного восприятия музыкальных инструментов и возможности (целесообразности) обучения игре на них.

Нельзя не учитывать также тот факт, что в некоторых средних и малых городах профессиональные оркестры, к огромному сожалению, расформировываются в связи с уходом из жизни их пожилых участников. Сравнительно мало осталось в глубинке и преподавателей игры на традиционных музыкальных инструментах. Ограничен также и выбор самого инструментария: сравнительно редко имеется возможность приобрести пипу, саньсянь, жуань, гэху, янцинь и сона — этих инструментов регулярно не хватает для оркестровых репетиций.

Названные факторы оказывают серьезное воздействие и на подбор исполнителей для студенческих ансамблей (оркестров) народных инструментов, и на само развитие обучения ансамблевому исполнению традиционной музыки. Преподаватели вынуждены создавать ансамбли из тех инструментов, которые имеются в наличии, что заметно тормозит распространение китайской народной музыки и китайских народно-инструментальных ансамблей, значительно затрудняет формирование правильного представления о богатстве и разнообразии традиционной музыкально-инструментальной культуры Китая.

На практике большей частью применяются следующие ансамблевые составы:

1. В сочетании с однородными инструментами, например, эрху ансамбль, гучжэн группы, пипа ансамбль.

2. В сочетании соло с различными инструментами, например, трио (ди, гучжэн, эрху), квартет (ди, гучжэн, янцин, пипа), квинтет (ди, гучжэн, янцин, пипа, гучжэн), секстет (ди, гучжэн, янцин, пипа, гучжэн, люцин).

В основном в вузах Китая народно-инструментальные ансамбли состоят из однородных инструментов, смешанные составы, описанные во втором пункте, встречаются значительно реже.

В вузах страны класс традиционного ансамбля введен как в исполнительском, так и в педагогическом направлениях обучения. Но в педагогическом направлении обучения студенты, как указывалось выше, изучают достаточно обширный комплекс исторических, теоретических дисциплин, например, такие, как история мировой музыки, европейская теория музыки, основы оркестровки, хоровое дирижирование и др. Поэтому на класс ансамбля отводится немного учебных часов. В большинстве высших учебных заведений Китая функционируют оркестры народных инструментов. Что касается ансамблевого исполнительства на традиционных инструментах, то оно не утверждено в качестве обязательной дисциплины для подготовки музыкантов всех направлений.

Необходимо признать, что учебные методы, используемые в оркестровом классе, достаточно однообразны и нуждаются в обновлении. Не отличается богатством и многообразием и исполнительский репертуар учебных оркестров. Повышение уровня репертуара приводит к значительным, выходящим за пределы учебного плана затратам по времени, по причинам профессионального несоответствия друг другу большинства оркестрантов. В результате времени для занятий собственно ансамблевым исполнительством, а не ликвидацией технических затруднений конкретной группы исполнителей, остается совсем немного, что тормозит и обедняет учебный процесс. Недостаточно представлены в музыкальных вузах такие формы народного музицирования, как ансамбль струнных инструментов,

ансамбль духовых инструментов, оркестр камерной музыки, а также популярные нынче в Китае оркестры новой народной музыки.

Для повышения эффективности профессиональной подготовки музыканта-инструменталиста, участника традиционного китайского ансамбля, было проведено экспериментальное исследование.

Целью экспериментального исследования стала разработка и апробация педагогической модели формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах.

Для реализации обозначенной цели были поставлены следующие задачи:

1. Выявить культурно-исторические, социально-мировоззренческие, этико-педагогические особенности процесса формирования исполнительской культуры участников ансамбля китайских народных инструментов.

2. С помощью разработанного оценочно-диагностического инструментария (использовались методы анкетирования, опроса, диалоговые формы общения, творческие задания, рефлексивное оценивание, экспертное оценивание) оценить исходный уровень сформированности исполнительской культуры участников ансамбля китайских народных инструментов.

3. Разработать, обосновать и внедрить в образовательный процесс педагогическую модель формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах.

4. Исследователь уровень сформированности исполнительской культуры на заключительном этапе работы, проанализировать динамику полученных результатов.

Основой успеха процесса обучения исполнителей на китайских народных инструментах являются такие факторы, как политический курс страны, направленный на поддержку традиционных музыкальных коллективов; высокий уровень технического оснащения, профессиональной квалификации преподавателей; концертная практика и проведение музыкальных состязаний как важнейшая составляющая повышения уровня

исполнительского искусства. Однако в образовательном процессе отсутствует компонент, направленный на формирование исполнительской культуры исполнителя на китайских народных инструментах как будущего участника ансамбля. Процесс формирования исполнительской культуры участников ансамбля китайских традиционных инструментов в современных высших учебных заведениях Китая, затруднен в силу ряда причин. Среди важнейших причин необходимо назвать отсутствие организационных условий, недостаточность методической разработки образовательного процесса, непродуманность репертуарной составляющей, отсутствие целенаправленно организованного процесса формирования комплекса инструментально-исполнительских и музыкально-культурных компетенций музыканта-участника ансамбля традиционных китайских инструментов.

Следовательно, важнейшими факторами снижения эффективности процесса обучения исполнителей на китайских традиционных инструментах являются: низкий уровень исполнительской подготовки обучающихся на традиционных китайских инструментах, слабое понимание специфики ансамблевого исполнительства, недостатки организации образовательного процесса и концертно-сценической практики, отсутствие системно организованной работы, направленной на формирование исполнительской культуры инструменталиста как будущего участника традиционного китайского ансамбля.

Среди наиболее острых проблем самой системы подготовки музыкальных кадров необходимо отметить: слабое взаимодействие преподавателей разных специальностей, несостоятельность подготовки в области истории развития региональных особенностей традиционной китайской музыкальной культуры, а также их теоретического осмысления, определенный консерватизм и однообразие репетиционного процесса, практически полное отсутствие возможностей для участия студентов в исполнительских конкурсах различных уровней. Обозначенные проблемы являются, к сожалению, повсеместными для педагогических вузов

и университетов КНР. Вместе с тем, экстраполировать опыт консерваторий по формированию исполнительской культуры участников ансамбля китайских народных инструментов не представляется возможным в силу ряда объективных причин — принципиально других задач педагогического процесса, иной образовательной среды, разницы в учебных планах вузов.

2.2. Основные направления работы по созданию условий реализации педагогической модели формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах

Полученные в ходе аналитической работы результаты, позволили перейти к экспериментальному исследованию. Диагностика уровня сформированности исполнительской культуры участников ансамбля китайских традиционных инструментов (педагогическое наблюдение (систематическое, выборочное, непосредственное, лонгитюдное), опрос, интервью, анкетирование), проводилась на кафедре народной музыки в музыкальном институте Университета Нинся⁶, Оценочно-диагностическое исследование было направлено на выявление уровня и готовности обучающихся к формированию исполнительской культуры инструменталиста-ансамблиста. Основной диагностики на констатирующем этапе стали разработанные критерии: когнитивный, этико-коммуникативный, инструментально-исполнительский, императивно-рефлексивный, поисково-творческий. Для участия в эксперименте сформированы контрольная

⁶ Официальный сайт музыкального института Университета Нинся. Режим доступа: <https://yux.nxu.edu.cn/> (дата обращения: 22.05.2022)

и экспериментальная группы по 40 человек в каждой. В исследование принимали участие также 7 преподавателей кафедры народной музыки.

Несмотря на то, что ансамблевое музицирование все прочнее входит и на концертную эстраду, и в музыкальный быт, уровень осведомленности об особенностях традиционной музыкальной культуры не очень высок.

В педагогической практике последних десятилетий и значительную роль играл процесс экстраполяции опыта мировой музыкальной педагогики на образовательную ситуацию Китая. Исключительно большое значение в классах инструментального и камерного ансамбля всегда признавалось выдающимися деятелями российской музыкальной педагогики.

Общеизвестно, что занятия в ансамбле являются одной из эффективных форм музыкального воспитания и развития учащегося. В процессе изучения ансамблевой литературы различных стилей и жанров, учащиеся не только овладевают навыками ансамблевого исполнительства, но и значительно расширяют свой художественный кругозор, а, кроме того существенно развивают и совершенствуют, закрепляют навыки чтения с листа и свободной ориентации в музыкальном произведении.

Следует учитывать также и то, что воспитательная роль ансамблевого класса заключается в создании благоприятной почвы для проявления дружественных чувств товарищества, сопричастности и коллективной ответственности за выполняемое дело, что усиливает сплоченность и, вместе с тем, повышает исполнительский уровень коллектива. Тем более важной и актуальной эта сторона ансамблевого музицирования является для обучающихся разных народных отделений вузов и заключается в новой методике по организации учебно-воспитательного процесса обучения на инструменте. Очевидна необходимость создания и внедрения педагогической модели формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах, призванной решить обозначенные проблемы.

Основная цель подготовки музыканта-ансамблиста — выйти за рамки индивидуального обучения в исполнительском классе и, тем самым, интенсивно воздействовать, мотивированно активизировать свои внутренние ресурсы, раскрыть интеллектуальный потенциал обучающегося, влиять на развитие музыкальных способностей в процессе совместного коллективно музицирования в ансамбле.

Отличительной особенностью работы в ансамбле является также ее направленность на развитие потребности учащегося в активном творческом общении с музыкой выраженное в непосредственной концертной форме (репетиции и выступления). При этом педагог выступает не только как вдохновитель, организатор, но и как непосредственный участник совместного творческого процесса. Педагог и студент предстают как равноправные партнеры творческого проекта. Также отметим, что в самом начале обучения знания студентов об ансамбле, музыкальные навыки также разные: поэтому педагог должен гибко индивидуализировать задания, следовать принципу «обучение от простого к сложному», придерживаясь принципам постепенности.

Ансамбль традиционных китайских музыкальных инструментов — это одна из важнейших форм коллективной игры, исполнения музыкального произведения в формате общения между ансамблистами, поэтому идея сплоченности группы качественно повышает базовую составляющую музыкального коллектива: только ощущение слаженного исполнения и общая художественная идея могут создать полноценное исполнение, воспитать студентов, обладающих необходимыми для профессиональной деятельности компетенциями.

Идея слаженного исполнения включает знание закономерностей инструментально-исполнительского искусства, а также предоставляет возможность их воплощения. Прежде всего, нужно преодолеть такие проблемы, как индивидуализированное, идущее вразрез в общим замыслом проявление отдельного участника ансамбля, и поставить задачу достижения

ощущения слаженного исполнения. Необходимо реализовать цель гармоничного объединения музыкальной группы общей исполнительской задачей. Это главный принцип исполнения художественных произведений в ансамбле. Знаменитый дирижер Леопольд Стоковски неоднократно отмечал: «Один хороший ансамбль должен иметь два принципа. Первый — каждый музыкант должен обладать индивидуальным выражением, уверенным и богатым, второй — глубокое понимание музыкальной согласованности, единение и законченность, достигнутых в музыкальном выражении, радость совместному сотрудничеству. Казалось бы, эти принципы противоречат друг другу, однако, возможно, единение станет гармоничной целостностью. Это идеальное состояние, которого непросто достичь» [191, с. 53].

Формирование профессиональных компетенций участника инструментального ансамбля с опорой на идею сотрудничества — это одна из важнейших составляющих слаженного исполнения. Проявление индивидуальности каждого музыканта может быть основано только на идее слаженного исполнения в ансамбле. Л. Стоковски отмечал, что «несмотря на важность индивидуального проявления, принципы сотрудничества между музыкантами (включая дирижеров) также не менее важны. В связи с изменениями в окраске, чувствах, настроении, характере музыки, акцентов, ритма, во время исполнения должно быть передано единение, законченность и богатая лирическая составляющая» [191, с. 55].

Таким образом, отметим, что игра в ансамбле и сольное исполнение — это достаточно различные по своим задачам, а по некоторым параметрам диаметрально противоположные области исполнительской деятельности инструменталиста.

Воспитание идеи слаженного исполнения — это основание и фундамент убедительной ансамблевой игры. Во время исполнения музыкального произведения и базовых упражнений необходимо постоянно пополнять и практиковать разные музыкальные приемы и техники. На начальной стадии работы над произведением в ансамбле необходимо обратить внимание на

базовые тренировочные упражнения. Уровень владения инструментом у всех разный, задачи и статус каждого члена группы также различаются. На начальном этапе подготовки упражнения должны быть направлены на воспитание ритмического чувства, овладение динамикой, внимание к дирижерскому жесту. Отсутствие одной из составляющих может вызвать трудности при концертном исполнении музыкального произведения.

Обучение искусству ансамблевого исполнительства, в первую очередь, нужно начать с выбора соответствующих музыкальных произведений и выявлению уровня подготовки студентов. Следует также обратить внимание на выбор репертуара, учитывая силы и возможности группы. Важно также учитывать предпочтения слушателей, так как восприятие слушателями оказывает весомое влияние на поддержание уровня необходимой для обучения мотивации.

Ансамбли традиционных китайский инструментов в образовательной практике бывают различных составов, наиболее распространенными являются ансамбли, состоящие из духовых инструментов: (флейта, шэн, и др. китайские народные инструменты), струнных: (пипа, чжэн, эрху, и т.д.), и разнообразные «смешанные группы» (национальный оркестровый ансамбль, клавишный ансамбль, ансамбль, включающий в свой состав европейские музыкальные инструменты и т.д.). Каким бы ни был ансамбль, даже самый простой, основные принципы акустического музыкального баланса должны непреклонно и строго соблюдаться. Размеры ансамбля могут быть различны, количество представленных инструментов также варьируется, исходя из звуковых характеристик музыкального инструмента. В первую очередь следует стремиться сделать репетиционную подготовку наиболее рациональной, обратить внимание на гармоничность и мелодичность музыкальных инструментов и их сочетание при распределении ансамблевых функций между ними.

Работа над музыкальным произведением в ансамбле включает в себя внимание к разнообразным сторонам исполнения — необходимо добиваться

единства в понимании и исполнении обозначенного в нотах материала, например, указаний в области темпа, мелодии, гармонии, интонации, качества звука, динамики и др.

Темп является одним из основополагающих факторов при ансамблевом исполнении. Концепция единого темпа связана с интеграцией группы. Вместе с тем, темповые характеристики являются исключительно важным для правильного понимания эстетики, стилистики, художественного замысла произведения и его воплощения. Бруно Вальтер отмечал, что «правильно найденный темп может эффективно показать ключевой момент музыкального произведения» [192. с. 51]. Выдающийся композитор и дирижер Р. Вагнер считал, что «ответственность дирижера заключается в том, чтобы указать музыкантам разумный темп. Он должен выбрать темп путем проб и ошибок, установить, понимает ли музыкант суть произведения» [192. с. 51].

Темп органично сочетается со всем комплексом выразительных средств, более того, он определяет их выразительные возможности. Например, «Гимн Китайской Народной Республики»: некоторые дирижеры ускоряют исполнение до 110 ударов в минуту, но тогда он утрачивает строгость государственного гимна. Во время исполнения марша для выражения величественности, патетики обычно выбирают темп умеренно-торжественный темп. Если снизить скорость до 80, настроение будет тяжелым, если ускориться до 125–130, это будет слишком быстро. Выбор убедительного темпа имеет определяющее значение, а кроме того, при ансамблевом исполнении ощущение темпа, его органичности, должно быть единым у всех инструменталистов.

Обучение искусству ансамблевой игры напрямую связано не только с раскрытием содержания музыкальных произведений, но и особенностями их исполнения, которые состоят в том, чтобы весь инструментальный коллектив был бы объединен общими художественно-исполнительскими задачами, чувствовал партнеров по ансамблю, чутко следовал указаниям дирижера. При недостатке знаний и навыков, отсутствии взаимопонимания между

музыкантами и дирижером очень сложно достичь полной интеграции ансамбля, что является одним из важнейших показателей уровня музыкального коллектива.

В инструментальных ансамблях любых составов, играющих без дирижера, одной из первостепенных задач является воспитание у участников ощущения ритмической согласованности игры. Этому способствует длительное систематическое исполнительское общение музыкантов, достаточная репетиционная подготовительная работы. Включая в репертуар разнохарактерные произведения, руководитель ансамбля должен добиваться, чтобы каждый его участник свободно владел различными метроритмическими построениями, мог их воплощать без затруднений, согласовывая свои действия с другими участниками ансамбля.

Отношения между темпом и ритмом очень тесные, изменения ритма – это, главным образом, разные временные характеристики исполнения, а также сочетание темпа и динамики. Ритм является одним из наиболее важных и наиболее активных факторов музыки. Некоторые сравнивают его с пульсом человеческого организма. Музыка – цепь непрерывных изменений, в ней имеют место различные ритмические комбинации, которые называются ритмическим рисунком [52].

В ансамблевой игре важно понимание законов воплощения музыкального ритма, владение ритмической координацией не только у отдельно взятого инструменталиста, но и внутри ансамбля. Этому должно способствовать рационально организованное исполнительское обучение, необходимое каждому участнику творческого коллектива. Члены ансамбля должны быть хорошо знакомы с метрическими принципами организации музыкального материала, ритмическими рисунками, как простейшими, так и достаточно сложными, часто встречающимися в традиционной китайской музыкальной культуре.

Динамика и её процессуальные изменения как важное выразительное средство, определяются и реализуются совместно с мелодией, ритмом,

гармонией, фактурой и т.д. Степень владения динамикой и градациями ее изменения отражают силу выразительности и понимания музыки исполнителями ансамбля. Интенсивность экспрессии достигается благодаря общему звуковому балансу. Как и в воплощении ритма, динамическая сторона музыкального произведения требует от участников ансамбля и дирижера тщательной и согласованной работы, единого понимания замысла композитора и конкретных художественно-исполнительских задач.

Сравнение слабой и сильной экспрессии основывается на двух моментах: позиционировании и контрастности, например, прежде всего необходимо утвердить интенсивность «*mf*», а также найти изменения и соотношение; при внезапных изменениях нужно различать соотношение «*p*» и «*f*» или «*pp*» и «*ff*»; при постепенных изменениях также сначала нужно установить крещендо, это «*p*» до «*f*» или «*p*» до «*ff*», «*f*» до «*mf*» или «*f*» до «*p*», все это должно быть рассмотрено как требование музыкальной формы.

Одним из показателей исполнительской зрелости ансамбля является акустическая синхронность. «Основы техники музыканта-ансамблиста, — по утверждению А. Д. Готлиба, — заключаются в умении играть вместе <...> технически грамотное ансамблевое исполнение подразумевает, в первую очередь: синхронное звучание всех партий (единство темпа и ритма), уравновешенность в силе звучания всех партий (единство динамики), согласованность штрихов (единство приемов, фразировки) <...> Под синхронностью ансамблевого звучания понимается совпадение с предельной точностью мельчайших длительностей (звуков или пауз) у всех исполнителей. Синхронность является результатом важнейших качеств ансамбля — единого понимания и чувствования партнерами темпа и ритмического пульса» [37, с. 18]. Таким образом, единое понимание важнейших выразительных средств — ритма, динамики и штрихов — способствует слаженности ансамбля, делает группу исполнителей единым коллективом, способным воплощать замысел композитора.

Таким образом, в процессе обучения игре в ансамбле обязательно придерживаться принципа постепенности, систематичности, понимать целостность средств выразительности и воплощаемого художественного замысла произведения. Следовательно, необходимо целенаправленно выстраивать репетиционный процесс, например:

1. Начинать работу над произведениями, в которых ансамблю представлен ограниченным набором инструментальных групп, например, с двух партий, постепенно переходить к более сложным музыкальным образцам.

2. На первых этапах выбирать к разучиванию с относительно короткие произведения, фрагменты, и постепенно переходить к более крупным музыкальным опусам.

3. Начинать с произведений со сравнительно простым ритмом, со знакомыми мелодиями, что будет способствовать формированию и поддержанию у обучающихся интереса к ансамблевому музицированию.

4. Начинать с простых инструментов (например, аккордеона или эрху), постепенно расширять ансамбль, включая другие инструменты и т.д.

Перечисленные рекомендации к учебным программам и механизмы организации репетиционной работы, какими бы очевидными они не казались, способны стимулировать музыкальный интерес, помогают проявлению творческих способностей обучающихся, позволяют получить серьезные художественные результаты, прочные ансамблево-инструментальные навыки, стабильный творческий рост коллектива и его участников. Отметим, что при системном подходе используя целесообразные принципы обучения, можно существенно повысить качество подготовки участников ансамбля традиционных китайских инструментов.

Этико-коммуникативные качества участников ансамбля

Преподавателю необходимо четко осознавать, что основой деятельности любого музыкального ансамбля является баланс между индивидуальным и коллективным. В ансамбле каждый участник имеет собственную

индивидуальность. Он отличается характером, темпераментом, эмоциональным и волевым отношением к предмету, поведением и т.д. Преподавателю в работе с ансамблем необходимо постоянно помнить, что эти черты личности влияют на восприятие, мышление, исполнение обучающихся, скорость и качество усвоения того или иного музыкального материала. Сложный двусторонний процесс передачи и усвоения знаний как единое психологическое взаимодействие преподавателей и студентов является важной проблемой современной педагогики музыкального образования. Передача материала во многом зависит от преподавателя, поэтому кроме словесного объяснения, важным методическим приемом в проведении коллективных занятий является (по определению Л. Гинзбурга) «умелое сочетание словесного пояснения с живым показом на инструменте» [11, с.50]. Словесное пояснение включает беседу о стиле, жанре, форме, содержании нового произведения, об авторе и его эпохе, об особенностях исполнительского плана, об использованных средствах выразительности и т.д.

Следует помнить о целенаправленно выстраиваемом педагогическом общении с участниками инструментального ансамбля. Советский психолог, философ, педагог А. Н. Леонтьев определяет этот термин как «профессиональное общение преподавателя с обучаемыми на занятиях и вне их) имеющее определенные педагогические функции и направленное на создание благоприятного психологического климата, оптимизацию учебной деятельности и отношений между педагогом и учащимся» [11, с. 53]. Современная педагогическая психология рекомендует либерально-демократический тип взаимоотношений, гибкость в выстраивании образовательного процесса в музыкальном обучении как наиболее эффективный, построенный на позитивной концепции и основанный на принципах взаимного уважения, творческом подходе, создании доверительной атмосферы, внимании, заботе, терпении и вере в положительный результат.

Преподаватель должен помочь обучающемуся не только овладеть определенным набором исполнительских навыков, но и повысить общую уверенность в себе. Если общей целью является создание ансамблем концертной программы, то задача каждого участника — полноценное знание и исполнение своих партий в составе ансамбля. Здесь налицо совпадение общности цели коллектива с познавательными интересами отдельных его участников, где эти индивидуальные интересы приобретают коллективный характер.

Практика показывает, что участие в ансамбле для целого ряда студентов становится мотивирующим фактором, поскольку далеко не каждый из них способен успешно выступать в качестве исполнителя-солиста на ответственных концертах, конкурсах. А выступления в составе ансамбля могут способствовать полноценному раскрытию и реализации творческого потенциала студента, обучающегося игре на традиционном музыкальном инструменте.

Основы педагогической работы с участниками ансамбля китайских традиционных инструментов

Ансамблевая игра на народных инструментах — это художественная реализация культурной традиции, богатых возможностей национальных инструментов, путь к овладению новым репертуаром, ознакомлению с различными стилями и др. Занятия в классе ансамбля способствуют укреплению творческих контактов между самими обучающимися, а также между студентами и педагогами. Ансамблевая игра укрепляет межпредметные связи, доказывает значимость владения широким спектром культурных и педагогических компетенций для успешного практического музицирования. Знания и навыки из предметной области общей и специальной (музыкальной) педагогики, психологии, а также специальных музыкально-теоретических и исторических дисциплин — теории музыки, сольфеджио, гармонии, полифонии, истории музыкального искусства, истории исполнительского

искусства, фольклора, способны существенно повысить исполнительский уровень каждого участника инструментального коллектива и ансамбля в целом. Комплексное овладение знаниями важно для будущей профессиональной деятельности как инструменталистов-исполнителей, так и музыкантов-педагогов.

Методика работы со студентами-инструменталистами подчиняется основным принципам дидактики, которые выражаются в следующих категориях:

- соответствие содержания методики обучения и воспитания уровню общественного развития;
- связь и единство обучения и воспитания с общественной практикой и наукой;
- комплексность решения задач обучения, воспитания и развития;
- постоянство требований и систематическое повторение действий;
- сочетание единства требований и уважения к личности каждого воспитанника;
- увлеченность и интерес;
- активность, сознательность и самостоятельность учащихся;
- учет музыкальных и технических возможностей, а также личностных особенностей учащихся.

Учебные программы и методика преподавания ансамбля должны быть ориентированы на развитие творческих музыкальных способностей, расширение кругозора, воспитание эстетического вкуса, что в совокупности способствует формированию культуры ансамблевого музицирования на традиционных инструментах. Одной из важных задач обучения в инструментально-исполнительском классе является укрепление интереса студентов к процессу занятий. Заинтересованность вызывает потребность в деятельности, подталкивает в практической реализации задуманного, что, в свою очередь, служит предпосылкой развития такого личностного качества,

как воля. Убедительной мотивацией может послужить выбор интересного репертуара и стремление к созданию разнообразных ансамблевых групп.

Педагогический процесс работы с ансамблем традиционных китайских инструментов делится на подготовительный и основной этапы. Каждый из этих этапов включает индивидуальную и коллективную формы творческой работы.

Подготовительный этап обучения

Началом каждого музыкального коллектива становится момент отбора участников для его состава. Существуют два варианта формирования нового инструментального ансамбля:

- 1) создание состава исполнителей, которые не играли ранее совместно в ансамблях;
- 2) организация ансамблей из числа участников существующего оркестра.

Безусловно, во всех отношениях удобнее создавать новый ансамблевый состав по второму варианту. В этом случае руководитель делает выбор, исходя из возможностей каждого музыканта. Участники, в свою очередь, быстрее адаптируются к новым исполнительским условиям, что обеспечивает коммуникабельность группы и положительно сказывается на «созревании» будущей концертной программы [11. с. 44]. Руководитель должен изначально определить количественный и качественный состав формируемого инструментального ансамбля (включение однородных или разнородных инструментов). Следует также принять во внимание различия в стартовом уровне владения инструментом членами будущего ансамбля.

На первых занятиях (рекомендуется провести их в форме беседы) необходимо рассказать о системе предстоящих репетиций, учебных задачах, планируемом репертуаре и пр. Важно совместно уточнить расписание занятий и их продолжительность, а также дать подробные и развернутые разъяснения обучающимся по поводу организации их самостоятельной работы.

Так как занятия по ансамблевому исполнительству появляется у студентов только на второй год обучения, желательно также, чтобы преподаватель ансамбля встретился с их наставниками по специальному инструменту, которые занимались с ними на протяжении двух семестров, и выяснил, какие задачи можно реально поставить перед каждым из участников. С учетом полученных сведений руководитель сможет скорректировать намеченный состав, уточнить предполагаемый репертуар.

Таким образом, преподаватель ансамбля, оценивая знания, навыки, и профессиональные качества студента на основании предварительно проведенной аналитической работы, сможет обеспечить более успешное их продвижение в занятиях. В процессе игры в ансамбле студенты совершенствуют не только технический уровень владения инструментом, но и навыки самостоятельного разбора нотного текста, овладения разными типами фактуры, что способствует более быстрому разучиванию музыкального произведения и грамотному его исполнению в дальнейшем. Каждый из участников-инструменталистов должен учитывать и манеру исполнения партнеров (особенности звукоизвлечения, штрихи, исполнительские приемы) с целью достижения согласованности исполнительских намерений.

Если исполнительские возможности обучающихся достаточно скромны, то можно начинать работу с ансамблем исполнителей в небольшом однородном составе инструментов. К однородным составам ансамблей относятся те, которые состоят из одних эрху, пипа, гучжэн и т.д.; к разнородным (смешанным) — ансамбли, состоящие одновременно из янцинь, люцинь, ударных инструментов, духовых народных инструментов. В настоящее время существуют различные по составу ансамбли народных инструментов.

1. Однородные составы

Дуэт

- Дуэт эрху – эрху I, эрху II;
- Дуэт ди – ди I, ди II;

- Дуэт гучжэн – гучжэн I, гучжэн II;
- Дуэт яанцинь – яанцинь I, яанцинь II;
- Дуэт пипа – пипа I, пипа II.

Трио

- Трио эрху – эрху I, эрху II, эрху III;
- Трио ди – ди I, ди II, ди III;
- Трио гучжэн – гучжэн I, гучжэн II, гучжэн III;
- Трио яанцинь – яанцинь I, яанцинь II, яанцинь III;
- Трио пипа – пипа I, пипа II, пипа III.

Квартет

- Квартет эрху – эрху I, эрху II, эрху III, эрху IV;
- Квартет гучжэн – гучжэн I, гучжэн II, гучжэн III, гучжэн IV;
- Квартет яанцинь – яанцинь I, яанцинь II, яанцинь III, яанцинь IV;
- Квартет пипа – пипа I, пипа II, пипа III, пипа IV.

Квинтет

- Квинтет эрху – эрху I, эрху II, эрху III, эрху IV, эрху V;
- Квинтет гучжэн – гучжэн I, гучжэн II, гучжэн III, гучжэн IV, гучжэн V;
- Квартет пипа – пипа I, пипа II, пипа III, пипа IV, пипа V.

2. Смешанные составы

Дуэт

- эрху и гучжэн;
- эрху и яанцинь;
- эрху и ди;
- ди и пипа;
- ди и гучжэн;
- гучжэн и пипа.

Трио

- эрху, ди и гучжэн (яанцинь или пипа);
- две гучжэн и ди (эрху или яанцинь);
- две пипа и эрху (пипа).

Квартет

- ди, гучжэн, янцинъ, пипа;
- ди, гучжэн, янцинъ, эрху;
- ди, гучжэн, пипа, эрху;
- янцинъ, гучжэн, пипа, эрху.

Квинтет

- Квинтет: ди, гучжэн, янцинъ, пипа, эрху.

Также в классе традиционного инструментального ансамбля практикуется унисонная форма музицирования как перспективная для выработки и совершенствования ансамблевых навыков. При наличии достаточного количества инструментов в учебном заведении и достаточного числа обучающихся возможно дублирование определенных партий по усмотрению руководителя ансамбля.

Отбор репертуара в соответствии с программными требованиями должен проводиться с учетом специфики избранного преподавателем состава ансамбля. Умелый выбор репертуара обеспечивает у студентов уверенность в своих силах, что стимулирует интерес. Для того, чтобы убедиться, насколько избранное произведение соответствует уровню ансамблистов нужно подвергнуть его тщательному исполнительско-педагогическому анализу: разделить на отрывки, испробовать различные варианты исполнения, чтобы избежать нежелательных ситуаций на концертных выступлениях. Желательно включать в программу произведения разных стилей и постепенно повышать уровень сложности с учетом сил и возможностей группы. При подготовке к концерту необходимо учитывать также предпочтения слушателей, их музыкальный опыт.

Неоправданное завышение уровня исполняемого репертуара препятствует развитию навыков коллективной у участников ансамбля игры, и влечёт за собой непосильное увеличение учебной нагрузки для достижения достойного художественного результата. Занижение репертуара, наоборот, может, в свою очередь, привести к снижению интереса к занятиям. Требование

соразмерности основано на ведущем дидактическом принципе обучения: систематическая последовательность от простого к сложному. Итак, учебный репертуар для ансамбля подбирается исходя из:

- конкретного инструментального состава;
- уровня исполнительских возможностей участников;
- срока и количества часов на подготовку программы.

Следовательно, первое условие определяет художественно-содержательную сторону репертуара; второе — технико-исполнительскую; третье — учебно-организационную.

Направление выбора репертуар ансамбля составляется по полугодиям (семестрам) и включает:

- обработку (вариации) китайской народной песни и танца (одно произведение);
- произведение китайского композитора (одно произведение);
- произведение современного композитора (одно произведение);

Предлагаемые в хрестоматиях по ансамблю репертуарные списки не являются исчерпывающими (см. Приложение 3). Преподавателя ансамбля может по-своему усмотрению пополнять их новыми произведениями.

Коллективная форма работы

Инструменталисты, впервые начинающие занятия в народно-инструментальном ансамбле, получают больше пользы от игры в дуэтах. В дуэте легче преодолеваются те специфические трудности, с которыми сталкиваются исполнители при игре соло. Без особых сложностей можно выделить тот или иной голос фактуры, проследить особенности полифонической ткани. Причем каждый из голосов в гораздо большей степени может быть воспроизведен со своим индивидуальным «характером». Дуэты являются отличной ступенью для перехода к унисонам и другим ансамблям для двух и более голосов.

При создании ансамбля надо помнить, что каждый обучающийся — это индивидуальность. У каждого — свой характер, свои возможности и свой круг

музыкальных предпочтений, поэтому подбирать участников нужно по принципу психологической совместимости. Это включает в себя и совместимость характеров, близость друг друга по возрасту, уровню развития, интересам, по степени владения инструментом и пр. Надо учитывать межличностные отношения участников ансамбля. Если коллектив состоит из людей, уважающих и ценящих друг друга, то занятия проходят более результативно, учащиеся чаще встречаются, интенсивнее репетируют., тщательнее самостоятельно готовятся к репетиционной работе. Благоприятный морально-психологический климат в ансамбле — залог успешной работы всего творческого коллектива, а в ситуации учебного ансамбля это во многом зависит от возглавляющего ансамбль преподавателя. Игра на различных инструментах имеет свои специфические сложности, так как у каждого из музыкальных инструментов имеются свои особенности в динамическом и тембровом балансе, артикуляции и штрихах и т.п.

Установлению тесной связи между обучением, воспитанием и развитием творческих способностей музыканта-инструменталиста должно уделяться особое внимание. Несмотря на то, что основные теоретические знания и навыки обучающиеся приобретают на начальном и среднем звеньях обучения музыке (на уроках сольфеджио, теории музыки и др.), педагогу необходимо учитывать эффективность повторения полученных ранее знаний на новом уровне, их практического применения в классе ансамбля, их углубления (по возможности) в процессе музыкально-исполнительской деятельности на всем протяжении обучения. Педагог сообщает студентам те или иные исторические или теоретические сведения (факты из биографии композиторов, краткий обзор их творчества, особенности стиля исполняемых произведений, факторы, повлиявшие на становление замысла конкретного музыкального сочинения) с учетом поэтапной работы над произведениями.

Одной из основных сторон ансамблевого исполнительства является синхронность звучания. Под синхронностью звучания понимается совпадение всех звуков и пауз метроритмического текста музыкального произведения

у всех исполнителей ансамбля (в записи по вертикали). Технически грамотное ансамблевое исполнение подразумевает в первую очередь: синхронное звучание всех партий (единство темпа и ритма партнеров), уравновешенность в силе звучания всех партий (единство динамики), согласованность штрихов всех партий, единство приемов.

Синхронность предполагает умение партнеров одновременно вступить выдержать паузу, перейти к следующей фразе, четко исполнить затакт, выявить синкопы и т.д. Одновременное взятие и снятие звука имеет большое значение для любого народно-инструментального ансамбля.

В области темпа и метроритма индивидуальные особенности исполнителей выявляются определенно и четко. Незаметное изменение темпа и незначительное отклонение от ритма могут резко нарушить синхронность звучания ансамбля. Темп и ритм произведения должны быть естественными для всех участники и в процессе исполнения четко держаться, а при необходимости легко подвергаться изменениям. Для коллективного решения ритмических задач важно всестороннее развитие устойчивости и гибкости индивидуального ритма ансамбля. Игра в ансамбле зачастую помогает ансамблисту преодолеть присущие ему индивидуальные недостатки (неумение держать темп, недостатки ритма, звукоизвлечения и пр.), так как слыша от играющего рядом участника ансамбля правильное исполнение, можно значительно легче и быстрее понять, над чем необходимо поработать, а порой возможно и подсмотреть, как этого достичь.

В народно-инструментальных ансамблях важно единое совместное определение силы звука, плотности звучания, особенностей фразировки, выделения тех или иных выразительных возможностей инструментов. Работа над штрихом — это уточнение музыкальной мысли, нахождение наиболее удачной формы её выражения. Штрихи в ансамбле зависят также от сочетания отдельных партий. Лишь при общем звучании может быть определена художественная целесообразность и убедительность решения любого штрихового вопроса. Необходимо грамотно разбираться в авторском тексте,

следовать графическим обозначениям: штрихи обозначаются с помощью лиг, точек, черточек, акцентов, словесных указаний в тексте партитуры.

Хотелось бы также отметить, что главное для всех форм работы в ансамбле традиционных китайских инструментов — это пробуждение творческой инициативы самих студентов-участников ансамбля. Задача преподавателя и состоит в том, чтобы развивать и активизировать творческую составляющую занятий. Только при по-настоящему заинтересованном отношении к исполняемому произведению возможно понять его содержание и донести до слушателя глубину звучания народной музыки, красоту тембров традиционных музыкальных инструментов.

Творческие формы работы

Любой ансамбль как художественный организм немислим без строгой дисциплины, четкости и творческой слаженности в работе. Внешняя дисциплина в ансамбле обязательно отражается на качестве исполнения. Педагог должен помочь обучающемуся ощутить себя частицей слаженного музыкального коллектива, направить его исполнительские усилия в единое творческое русло, подчинить коллективное исполнение общему замыслу.

Педагогическая организация процесса работы с народным инструментальным ансамблем должна основываться на принципе постепенности и последовательности обучения, учитывать опыт традиционной музыкальной педагогики и применять актуальные для молодого поколения инструменталистов музыкально-педагогические инновации.

Дисциплина «Китайский народно-инструментальный ансамбль»

Основные положения дисциплины «Китайский народно-инструментальный ансамбль» опираются на вышеописанные учебно-методические установки и принципы обучения игре в ансамблях народных инструментов; психолого-педагогические основы работы с участниками ансамбля; а также базируются на моментах, связанных с вопросами педагогической организации процесса работы с народно-инструментальным

ансамблем, включающие подготовительный этап, коллективную и творческую форму работы в ансамблях.

Целью дисциплины «Китайский народно-инструментальный ансамбль» является подготовка ансамблистов в сфере музыкального исполнительства на китайских народных инструментах, которая необходима для самостоятельной профессиональной деятельности в качестве ансамблистов и преподавателей в начальных, средних, высших образовательных учреждениях Китая.

К основным задачам относятся:

1. Сформировать у студентов комплекс историко-теоретических знаний в области китайского народно-инструментального ансамбля, включающий:

А) основы формирования и развития техники музыканта-исполнителя;

Б) этапы работы над произведением;

В) основные существующие нотные издания композиторов различных эпох, стилей;

Г) репертуар, включающий произведения национальных и западных композиторов;

Д) учебно-методическую литературу по данной дисциплине.

2. Развить у студентов навыки игры в инструментальном ансамбле:

а) научить студента самостоятельно выявлять и анализировать художественные, технические особенности исполняемых произведений;

в) создавать собственную интерпретацию, направленную на раскрытие художественного содержания конкретного музыкального произведения;

г) организовать и проводить учебный процесс в различных типах образовательных учреждений, с обучающимися разного возраста (групповые и индивидуальные занятия);

д) организовывать контроль самостоятельной работы обучающихся; стимулировать развитие их творческих способностей, самостоятельности;

е) поощрять творческую инициативность;

ж) использовать наиболее эффективные и подходящие для конкретной музыкально-педагогической ситуации методы, формы и средства обучения;

- з) планировать и организовывать собственный учебный процесс;
- и) пользоваться научной, учебной, справочной и методической литературой.

3. Владеть техническими приемами игры на инструменте, различными штрихами, разнообразной звуковой палитрой и другими средствами исполнительской выразительности; сценическими навыками.

Объем дисциплины включает занятия 2 раза в неделю по 2 академических часа, начиная со 2 курса (третьего семестра) до окончания учебного заведения по уровню бакалавриата, то есть шесть семестров (до восьмого включительно). Формы аттестация и промежуточного контроля проходят в виде академических концертов в конце каждого семестра, выступлений на различных международных конкурсах и итогового экзамена в конце четвертого курса (восьмой семестр).

Организация работы с ансамблем традиционных китайских инструментов включает в себя пять составляющих:

1. Проверка исходных данных ансамблистов, уровня сформированности их индивидуальной и ансамблевой техники.
2. Формирование навыков ансамблевой синхронности.
3. Подробные историко-теоретический, стилевой, интерпретационный, исполнительский анализ музыкального произведения.
4. Формирование навыков аранжировки для китайского народно-инструментального ансамбля произведений различных эпох и стилей.
5. Подготовка к концертному выступлению.

Рассмотрим подробнее содержание каждого из разделов.

Проверка исходных данных ансамблистов, уровня сформированности их индивидуальной и ансамблевой техники

Одной из главных задач работы с ансамблем традиционных китайских инструментов является проверка исходных данных ансамблистов: чувство ритма, динамическая и интонационная точность, умение держать темп, основные навыки ансамблевого исполнительства, а также формирование

ансамблевой техники, включающей объединение метроритмической, темповой, динамической, интонационной, артикуляционной, тембральной синхронности. В начале занятия ансамблем, преподавателю следует прослушать студентов сольно, чтобы проверить исходные данные каждого (например, умение читать с листа, ритмическая точность, темы и акценты в исполнении), что позволит сэкономить времени на последующих репетициях.

При проведении уроков по классу ансамбля преподаватель, прежде всего, создает позитивную, рабочую атмосферу, обеспечивающую обучающимся психологический комфорт, уверенность в своих силах и возможностях. Расположение каждого участника ансамбля позволяет слышать и видеть всех участников ансамбля (обычно это полукруг). Расстояние между исполнителями должно обеспечивать слитное, цельное звучание и в то же время гарантировать свободу игровых движений каждого участника коллектива. Задачей педагога при проведении репетиции является достижение максимальных результатов при минимальных затратах энергии и времени обучающихся. Поэтому важен темп репетиции, на которой всегда должна звучать музыка, прерываемая для ясных, конкретных и четко сформулированных замечаний или рекомендаций педагога, обращенных к определенным исполнителям или всему коллективу.

При формировании ансамблевой техники (начиная с трио и больше) можно использовать эффективный метод — занятия с переменной местоположения каждого ансамблиста. Например, в трио, можно рассаживать участников как А, В, С, а затем по двое А–В, В–С, А–С. Исполняя свою партию, студент должен внимательно прислушиваться к своему ближайшему соседу, но при этом получать различные слуховые впечатления, основанные на акустическом эффекте приближения или отдаления источника звучания, что будет способствовать формированию ансамблевых навыков с точки зрения метроритмической, интонационной, артикуляционной, динамической синхронности. Возможно также разделить музыкальное произведение на

несколько отрывков в соответствии со структурой, исполняя всем вместе эти отрывки медленно, затем меняя темп, постепенно достигая единства и синхронности звучания.

Отметим, что точность исполнения каждой партии имеет важное значение, влияющее на динамику, темп, тембр, гармонию исполняемого произведения. При наличии у ансамблистов различного уровня подготовки, следует учитывать, что более сильные исполнители способствуют исполнительскому росту более слабых. При исполнении непростых технических мест важно разобраться, в чем конкретно заключается их сложность: трудный ритм, нерациональная аппликатура и т.п. Во всех сложных моментах помощь студентам оказывается преподавателем, направляющим творческий и исполнительский поиск обучающегося в нужном направлении.

Формирование навыков ансамблевой синхронности

Второй момент в организации работы с ансамблем традиционных китайских инструментов заключается в формировании и развитии специальных ансамблевых навыков и умений, позволяющих преодолевать технические трудности на моторно-двигательном, слуховом уровнях, в ситуациях репетиционной работы и концертного выступления.

Качественное с профессиональной точки зрения исполнение отдельных партий ещё не является залогом успешной игры ансамбля в целом. Ансамбль состоит из нескольких человек, играющих вместе, что предполагает определенную степень точности, синхронности звукоизвлечения, единства способа инструментального интонирования. Синхронность включает: общее для всех участников ансамбля понимание темпа, пульса, ритмического рисунка, динамики и ее изменений, целостной тембровой палитры произведения, требует от обучающихся хорошего ансамблевого слуха, индивидуального творческого воспроизведения каждой отдельной партии при объединении в художественное целое, возможности постоянно слушать друг друга, слитности звучания своей партии с исполнением другого участника.

Обычно на уроке ансамбля внимание студентов обращено на замечания и пожелания преподавателя. Однако нельзя забывать и о личности студента, его самостоятельности. Авторитарный подход, при котором все музыканты обязаны подчиняться единому требованию без учета их личного восприятия и понимания произведения, неприемлем. Руководитель должен вести беседу со своими подопечными, направлять их, так как исполнительский способ, выбранный обучающимся самостоятельно, будет легче запоминаться, чем навязанный извне. Также важно поощрять студентов, которые свободно высказываются и задают уточняющие исполнительскую трактовку вопросы.

Теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения

Творческое познание и воспроизведение действительности во многом осуществляется через художественные образы произведений искусства. В сфере музыкального исполнительства это восприятие, понимание и воспроизведение содержания музыки, каждого отдельного сочинения. Поэтому главной задачей преподавателя в работе над музыкальным произведением является раскрытие художественно-образного и музыкально-эстетического содержания произведения. Руководитель должен постепенно и успешно вести обучающихся, чтобы они могли полностью понять образный строй исполняемого опуса, и при этом каждый из них внес что-то свое во время совместного музицирования. Сложность этого процесса заключается в том, что обучение игре в ансамбле подразумевает общность мыслей и чувств, исполнители должны стремиться максимально объединить свои мысли и чувства во время исполнения музыки. Во время интерпретации музыкального произведения необходимо раскрыть его смысл, и сделать это возможно в несколько этапов. У каждого преподавателя есть свои принципы и этапы «внеисполнительской» (подготовительной, разъяснительной, дискуссионной) работы над музыкальным произведением, и они могут отличаться в зависимости от конкретного преподавателя, инструментального ансамбля и сложившейся педагогической ситуации. Тем не менее,

предлагается выделить три основополагающих, наиболее универсальных этапа. Остановимся на них подробнее.

Первый этап – ознакомительный: формулируется основная идея работы и основной художественный образ; **второй этап** – основной (формирующий): углубление в содержание музыкального произведения с помощью анализа технических художественных средств музыкального языка; **третий этап** – заключительный: сочетание первого и второго, подведение итогов проделанной работы и внесение своего, нового, дела производя более совершенным.

Содержание этапов:

1. Ознакомительный:

- выбор произведения
- прослушивание пьесы (в записи)
- исполнительский анализ
- читка с листа (коллективно)
- выявление сольных эпизодов и исполнительских трудностей
- эскизное освоение произведения

2. Основной:

- работа над исполнительскими трудностями
- работа над частями; выучивание партий наизусть
- уточнение используемых выразительных средств
- исполнение произведения в обозначенных темпах, динамике, штрихах и пр.

3. Заключительный:

- предконцертная работа над произведением
- выявление возможных проблем эстрадного выступления
- концертное выступление
- коллективное аналитическое обсуждение выступления, определение положительных и неудачных моментов.

Следует принимать во внимание, что это разделение весьма условно, так как процесс художественного творчества, работа над музыкальным произведением, является достаточно спонтанным процессом, который невозможно точно осуществлять на основе однажды созданного образца. При разучивании каждого произведения такой процессе имеются свои нюансы, они проявляются не только в зависимости от содержания и степени сложности осваиваемого произведения, но начиная с состава ансамбля и заканчивая уровнем профессиональной подготовки его участников.

На первом этапе, участникам ансамбля необходимо познакомиться с эпохой, в которую создавалось это музыкальное произведение, разобраться в стиле, характере, форме и основных его средствах выразительности, выделить особенности, присущие конкретному опусу. Предполагается диалог преподавателя и студентов, основанный на живом общении, в здоровой и деловой обстановке. Под руководством преподавателя обучающиеся должны полностью понимать произведение как в целом, так и его фрагменты в отдельности. Основная задача музыкального произведения — это воссоздания художественного образа, правильно понять и грамотно интерпретировать его возможно только в комфортном репетиционном процессе под руководством преподавателя.

После того, как у всех участников ансамбля сформировалось представление о содержании произведения, появилось понимание замысла, интерпретации воплощаемого художественного образа, следует переходить к работе над вторым этапом. Особенности его работы являются условное разделение произведения на части и их исполнительский анализ.

Второй этап является довольно сложным, ведь работа ансамбля над музыкальным произведением — это непосредственное исполнительское воплощение художественного образа. Вначале предполагается, что студенты работают самостоятельно и сами изучать музыкальные партии. Это необходимо для того, чтобы существенно облегчить процесс репетиций. Самостоятельная работа обучающегося над нотным текстом исполняемой

партитуры заключается в преодолении индивидуальных технических проблем, освоение ритма, темпа, динамики, штрихов, фразировки, аппликатуры, а также понимание их значения для создания целостной интерпретации. Третий этап – подробно разбирается ниже, в пятом разделе: подготовка к концертному выступлению (см. далее).

Формирование навыков аранжировки для китайского народно-инструментального ансамбля

Формирование у обучающихся навыков аранжировки для китайского народно-инструментального ансамбля предполагает выработку умений перекладывать музыкальные произведения для различных составов китайских народно-инструментальных ансамблей, создавать оригинальную партитуру на основе заданного нотного текста. Предполагается изучение специфики китайских национальных инструментов — звукообразование, ограничения диапазона, артикуляция, динамические особенности, строй. Следует выявить недостатки в процессе адаптации к данному коллективу и их устранить в процессе озвучивания произведения.

Подготовка к концертному выступлению

Концерт является эффективным способом проверить фактические результаты репетиций ансамбля. Как отмечал Л. Баренбойм: «Публичное исполнение разученного музыкального произведения — необходимая часть воспитания исполнителя» [11, с. 130]. Успех концерта — это ключевой момент уверенности в себе каждого участника, во время выступления на сцене обучающиеся должны побороть внутренний страх, который можно уменьшить в процессе приобретения опыта при частой игре на сцене.

Выступление ансамбля на сцене требует соответствующей координации в музицировании. Функцию координатора в учебном ансамбле выполняет назначенный руководителем-преподавателем концертмейстер. Участники ансамбля должны максимально абстрагироваться от сольного мышления. Они обязаны почувствовать себя частью ансамбля, коллектива, состоящего из 2-х

и более человек. Не следует во время исполнения чувствовать себя независимым и не соответствовать единому целому на сцене.

Участвуя в конкурсах и выступая на концертах, обучающиеся постепенно совершенствуются и выявляют свои недостатки и корректируют их в процессе обучения, узнают свои преимущества, учатся выполнять конкретные художественные и творческие задачи. Перед выступлением преподаватель определенным образом (в соответствии с художественным образом исполняемого произведения) настраивает инструменталистов-ансамблистов, психологически подбадривает, воодушевляет, стимулирует и поддерживает их стремления, помогая реализовать творческий потенциал и надежды.

После выступления обязательно проходит обсуждение исполнений, на которых педагог обращает внимание на положительные моменты, а отмеченные ошибки и промахи исполнения рассматривает как задачи, нуждающиеся в дальнейшем решении в ходе образовательного процесса. Проблемы и недостатки коллектива не стоит чрезмерно критиковать, чтобы не пробудить в обучающихся негативного отношения к практическому музицированию и не стимулировать ситуацию неуверенности в себе.

Теоретический анализ основ формирования ансамблей народно-инструментального искусства в системе учебно-образовательных учреждений современного Китая показал, что сложившаяся система высшего музыкального образования делится на две основные формы: педагогическую и исполнительскую, где загруженность теоретическими вопросами в педагогической форме обучения приводит к тому, что большинство студентов не справляются или не способны, в работе над музыкальным произведением, раскрыть высокохудожественное содержание учебного репертуара. К тому же в большинстве высших учебных заведений Китая преподавание ансамблевого исполнения на народных инструментах не является одной из основных дисциплин. В тех музыкальных заведениях, где введен класс традиционного китайского ансамбля, обучение начинается

только со второго года и продолжается четыре семестра, с минимальным количеством часов, где занятия проводятся один или два раза в неделю. Как показал опыт, за это относительно небольшой по продолжительности период, обучающийся игре на традиционном китайском инструменте студент не успевает в полной мере профессионально овладеть спецификой ансамблевого исполнительства.

Предлагаемая автором исследования педагогическая модель формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных инструментах и входящий в нее учебный курс «Китайский народно-инструментальный ансамбль» позволяет развить важнейшие ансамблевые навыки, стимулирует формирование ансамблевой техники музыканта-исполнителя. Он призван улучшить подготовку студентов в высших музыкальных образовательных учреждениях Китая по классу ансамбля. Педагогическая модель формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных инструментах включает в себя следующие составляющие:

- 1) учебно-методические установки и принципы обучения игре в ансамблях народных инструментов;
- 2) психолого-педагогические основы работы с учащимися ансамбля;
- 3) основы педагогической организации процесса работы и содержит пять основных разделов:
 - а) проверка исходных данных ансамблистов, формирование их ансамблевой техники;
 - б) формирование навыков синхронности в исполнении репертуара;
 - в) историко-теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения;
 - г) приобретение навыков аранжировки для китайского народно-инструментального ансамбля;
 - д) подготовка к концертному выступлению коллектива.

Вместе с тем, представляется необходимым: экспериментально подтвердить эффективность методических разработок, вытекающих из практики применения учебного курса «Китайский народно-инструментальный ансамбль»; проследить динамику процесса развития исполнителей в ансамблях, основанную на применении основополагающих положений дисциплины в учебном процессе; проанализировать результаты практического применения теоретических положений исследования. Все эти положения рассматриваются в следующих разделах.

По результатам проведенной диагностики на констатирующем этапе экспериментальной работы сформулированы следующие выводы:

1. Необходимо уделять внимание развитию *когнитивных аспектов* исполнительской культуры ансамблиста-инструменталиста, что наиболее эффективно осуществлять с использованием лекционных, диалогических, проблемных методов в процессе освоения учебной дисциплины «Китайский народный инструментальный ансамбль», объединяющей музыкально-исторический и теоретический блок знаний, задействующей ресурсы междисциплинарного подхода (актуализация знаний по мировой музыкальной (и шире — художественной) культуре, в смежных областях искусства), поддерживать творческую инициативу участников ансамбля китайских народных инструментов, поощрять постановку проблемных художественных задач и стимулировать поиск их решения различными эвристическими методами (открытое обсуждение, мозговой штурм, эвристическая беседа).

2. Целесообразным представляется выстраивать планомерную работу по развитию *этико-коммуникативной* составляющей ансамблевой культуры исполнителей на китайских народных инструментах на основе выстраивания проектно-репетиционного компонента образовательной деятельности (понимание задач каждого члена ансамбля, важности работы в команде, умение сотрудничать и слышать друг друга во время исполнительской (репетиционной, дискуссионной, концертной) практики, развитие эмпатии, взаимного доверия, уважения, психологической

сплоченности, толерантности, взаимопонимания и взаимной поддержки при преодолении трудностей), что коррелирует с *императивно-рефлексивной* составляющей исполнительской культуры ансамблиста-инструменталиста, проявляющейся в ответственном и вдумчивом отношении к домашней самостоятельной работе, тщательной подготовке к совместной репетиции, формировании профессионального уважения к преподавателям, однокурсникам и самому процессу музицирования (работа над рефлексивным и волевым (императивным) компонентами индивидуального инструментально-исполнительского искусства: музыкантская дисциплина, умение ставить перед собой технические и художественные задачи, уметь выбирать оптимальные способы их решения, стремление доводить собственное исполнение до требуемого уровня);

3. Развитие *инструментально-исполнительской* составляющей заключается в системной работе с коллективом над технологическими аспектами ансамблевого музицирования (метроритмическими, темповыми, динамическими, интонационными, артикуляционными, тембровыми), а также направлении внимания на те или иные аспекты при самостоятельной работе участников ансамбля.

4. Важным компонентом является развитие *поисково-творческой составляющей* с помощью грамотного отбора репертуара, проведения в ходе аудиторной работы стилевого, художественного, исполнительского анализа репетируемых музыкальных произведений, постановки нестандартных исполнительских и художественных задач.

Формирующий эксперимент направлен на разработку и апробацию авторской модели формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах на кафедре народной музыки музыкального института Университета Нинся.

Педагогическая модель состояла из следующих взаимосвязанных компонентов:

1. Внедрение в образовательную программу обучающихся на кафедре народной музыки дисциплины «Китайский народный инструментальный ансамбль» с вариативной тематикой дискуссионных занятий, реализующих творческо-поисковые методы взаимодействия с участниками музыкально-исполнительского коллектива.

2. Обогащение репертуара народного ансамбля произведениями мировой инструментальной музыки (в переложении для конкретного исполнительского состава) и творчеством современных китайских композиторов, расширение исполнительского кругозора инструменталистов путем практического освоения музыкального материала разнообразного по стилю, форме, жанру, драматургии, специфике выразительных средств.

3. Расширение задач репетиционного процесса этико-коммуникативным компонентом, работа по формированию сплоченного коллектива музыкантов с высоким уровнем ответственности перед однокурсниками и преподавателями путем творческого общения, обсуждения исполнительских вопросов всех уровней: от конкретно-технических проблем, до художественных задач, поиска оригинальных творческих решений, цели и смысла профессиональной деятельности участника ансамбля народных китайских инструментов.

4. Включение в образовательную практику систематически организованной разнообразной концертной деятельности (от выступлений перед родителями и друзьями до участия в благотворительных проектах, от праздников для детей до профессиональных фестивальных показов и концертов-конкурсов) с последующей рефлексией полученных результатов творческой работы всеми участниками ансамбля китайских народных инструментов.

Опытно-экспериментальное исследование проводилось на базе следующих образовательных учреждений России и КНР: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры»

(кафедра фортепиано), Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена» (кафедра музыкального воспитания и образования), Центральная музыкальная консерватория, Китайская консерватория, Шанхайская и Тяньцзиньская консерватории, Университет Нинся (Ningxia University), г. Иньчуань, КНР.

В эксперименте приняли участие преподаватели данных учебных заведений и бакалавры (в возрасте 18–25 лет) факультета музыкальных инструментов кафедры народных инструментов университета Нинся по специальности «Музыковедение»; факультета искусств кафедры народных инструментов Санкт-Петербургского государственного института культуры, обучающиеся по направлению «Музыкально-инструментальное искусство».

Таким образом, опытно-поисковая работа затронула две системы музыкального образования (Китая и Российской Федерации), что позволило дать объективную картину эффективности разработанной автором педагогической модели формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах и входящего в ее структуру курса «Китайский народно-инструментальный ансамбль».

Основная экспериментальная работа по апробации педагогической модели формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах проводилась в Университете Нинся; в РГПУ им. А.И. Герцена проверялась эффективность общих универсальных положений, относящихся как студенческим традиционным инструментальным ансамблям.

Цель исследования — проверка теоретико-методологических положений, ставших основой педагогической модели формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах, направленную на устранение проблем становления и развития ансамблевых навыков, формирования ансамблевой техники музыкантов-исполнителей и

повышение эффективности образовательного процесса в целом. Для этого необходимо решить несколько задач:

- Провести анализ существующей практики обучения, в частности, вопросов становления и развития ансамблевых навыков, техники, формирования ансамблевой культуры музыкантов-исполнителей.
- Теоретически обосновать и практически апробировать педагогическую модель формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах на занятиях по ансамблевому исполнительству.
- Разработать полный методический комплект дисциплины «Китайский народно-инструментальный ансамбль», входящей в состав педагогическую модель формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах.
- Провести диагностику контрольной и экспериментальной групп обучающихся на начальном этапе и в ходе проведения экспериментальной работы по внедрению педагогической модели формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных инструментах с помощью следующих научно-исследовательских методов: анкетирования, опроса, диалоговые формы общения, творческие задания, рефлексивное оценивание, экспертное оценивание.
- Сравнить результаты констатирующего и контрольно-итогового этапов и выявить динамику развития испытуемых в экспериментальной и контрольной группах, сформулировать выводы, рекомендации и перспективы дальнейшей работы в обозначенном направлении.

Объектом исследования избрана профессиональная подготовка студентов вуза в китайском народно-инструментальном ансамбле в учебном процессе. Предметом исследования является процесс формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах в ходе изучения дисциплины «Китайский народно-инструментальный ансамбль».

Достоверность исследования была обеспечена соответствием его содержания педагогической направленности к такому специфическому виду творческой деятельности как ансамбль традиционных китайских инструментов. Доказательство целесообразности практического применения обозначенных выше методических положений педагогического эксперимента происходило в условиях реального учебного процесса. Поисково-теоретический этап исследования позволил изучить и проанализировать исторический ход развития ансамблевого музицирования в народно-инструментальной культуре, искусствоведческую, психолого-педагогическую и научно-методическую литературу по проблеме исследования; определить и сформулировать объект и предмет исследования, разработать цель, задачи и гипотезу, на аналитическом уровне изучить состояние разработанности проблемы формирования культуры ансамблевого исполнения в народно-инструментальном искусстве.

Опытно-экспериментальная работа строилась по намеченному плану, представляющему интерес для данного диссертационного исследования. Установлен временной параметр подготовки ансамблистов и определены основные положения дисциплины «Китайский народно-инструментальный ансамбль». Это обеспечило концентрацию внимания преподавателей на конкретных закономерностях проводимого педагогического эксперимента

2.3. Анализ результатов опытно-экспериментальной работы по внедрению авторской педагогической модели

В ходе опытно-экспериментальной работы была проанализирована система современного китайского высшего образования с позиций

формирования исполнительской культуры участников народно-инструментальных ансамблей, проведен констатирующий и формирующий эксперименты, осуществлена апробация разработанной модели формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах. Оценка уровня сформированности исполнительской культуры участников ансамбля китайских народных инструментов проводилась по следующим критериям: когнитивному, этико-коммуникативному, инструментально-исполнительскому, императивно-рефлексивному, поисково-творческому.

Разработка педагогическую модели формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах и дисциплины «Китайский народно-инструментальный ансамбль» основывалась на учебно-методических установках и принципах обучения игре в ансамблях народных инструментов; психолого-педагогических основах работы с обучающимися-ансамблистами; педагогическую организацию процесса работы с народно-инструментальным ансамблем. Работа включала шесть разделов: при этом в первый проходил в два этапа. В первом осуществлялась:

- а) проверка исходных данных ансамблистов;
- б) формирования их ансамблевой техники;
- в) формирование навыков ансамблевой синхронности;
- г) теоретический и исполнительский анализ музыкального произведения;
- д) формирование навыков аранжировки для китайского народно-инструментального ансамбля;
- е) подготовка к концертному выступлению.

Во втором осуществлялась организация и проведение формирующего эксперимента, в процессе которого обучающиеся в контрольной группе занимались по традиционной системе, а испытуемые в экспериментальной –

по разработанной автором педагогической модели формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах.

Ожидаемые результаты изучения дисциплины «Китайский народно-инструментальный ансамбль» (констатирующий этап)

В ходе констатирующего эксперимента необходимо было выявить состояние изучаемой проблемы. Для этого были проведены: педагогическое наблюдение, анкетирование студентов, интервью с ведущими музыкантами и преподавателями Китая и России.

Педагогическое наблюдение. Целью педагогического наблюдения было проанализировать и определить рациональные и эффективные методы, позволяющие оптимизировать учебный процесс китайского народно-инструментального ансамбля. Поэтому первостепенной задачей стало обозначить проблемы, с которыми сталкивается современный народно-инструментальный ансамбль и повысить эффективность обучения.

В данном исследовании использовался метод прямого наблюдения, основанный на педагогическом опыте ощущении исследователя автора исследования, накопленном и результате его общения с коллегами и непосредственными участниками образовательного процесса. Проводились на основе регулярных наблюдений проводился систематический анализ. Следует отметить, что анализировалась работа студентов китайского народно-инструментального ансамбля, а также студентов с первого по четвертого курса.

Согласно проведенным наблюдениям, можно констатировать, что в существующем ныне учебном плане не уделяется должного внимания ансамблю и большинство преподавателей считают, что по этой дисциплине необходимо изучать ограниченное количество музыкальных произведений (2–3 произведения за семестр в зависимости от технического уровня студентов, для наиболее слабых студентов количество сокращалось до одного произведения) с целью сдачи зачета или экзамена, предусмотренного учебным планом. Лишь немногие преподаватели (около 25%) стремятся, выходя за

обязательные рамки, более полно раскрыть творческую индивидуальность студента, воспитать в нем профессиональную самостоятельность.

В современных китайских музыкальных учебных заведениях традиционное обучение студентов довольно консервативно. Большая часть преподавателей основное внимание уделяет сольному обучению. Они не учитывают того, что занятия в классе ансамбля способны оказать серьезное влияние на развитие музыкального мышления, эстетического вкуса, становление исполнительского мастерства студента на целостное развитие его личности.

Таким образом, существующие методы и принципы обучения участников китайского народно-инструментального ансамбля нуждаются в усовершенствовании. Опираясь на индивидуальные возможности студентов и уровень их подготовки, преподаватели должны выстроить работу так, чтобы к окончанию обучения в вузе студент в полном объеме освоил комплекс профессиональных ансамблевых навыков и смог свободно владеть как классическим, современным, так и оригинальным ансамблевым репертуаром.

Изучая ограниченный репертуар (всего 2–3 произведения в семестр) невозможно полноценно освоить специфику ансамблевого исполнительства. Необходимо обратить особое внимание на развитие навыков чтения с листа, что позволяет прийти к расширению репертуара. С течением времени важно научить студента делать собственные инструментовки. Стимулирующим фактором может послужить включение лучших работ учащихся в концертные программы. Включать при отборе репертуара необходимо учитывать фактор расширения представлений участников ансамбля в области музыкальных стилей. Таким образом, необходим комплексный подход в подготовке студентов к полноценному освоению курса.

Анкетирование. Анкетирование проводилось в высших музыкальных учебных заведениях Ningxia University (Университет Нинся) г. Иньчуань, Китай и СПбГИК г. Санкт-Петербург, Россия. В нем приняло участие 90 студентов кафедры народных инструментов университета Нинся в возрасте

18–25 лет и факультета искусств кафедры народных инструментов СПбГИК, обучающиеся по направлению «Музыкально-инструментальное искусство» с первого по четвертый курс (бакалавриат). Учитывая, что знания студентов, ещё не приступивших к обучению ансамблю (первый курс) и у студентов (со второго по четвертый курс), у которых дисциплина ансамбль является профилирующим предметом, различны, вопросы в анкете были разделены на две категории: для первого курса; и для второго, третьего и четвертого курса. (см. Приложение 3). Содержание вопросов было направлено на определение уровня знаний и умений участников. Ответы на вопросы были систематизированы по своему содержанию, разбиты по вариантам, (во всех нижеследующих таблицах они отражены в процентном соотношении, и в сумме составляют 100%).

Итак, результаты проводимого педагогического опроса первого курса показали, что при ответе на вопрос: «Интересно ли вам играть в ансамбле и готовы ли вы учиться игре в ансамбле?» 90% студентов высказали серьезный интерес к занятиям. Среди них 45% не уверены в своих силах, поскольку считают уровень своей технической подготовки не достаточным для игры в ансамбле.

При ответе на вопрос: «Вы когда-либо играли в инструментальном ансамбле?» 67% опрошенных ответили, что у них не было такого опыта, 13% участвовали в ансамблях, но не систематично и редко, и только 20% имели определенный опыт ансамблевой игры (см. Приложение 1, Таблица 10). Из таблицы следует, что большинство студентов изначально не готовы к ансамблевому музицированию в вузе.

Отвечая на вопрос: «Знакомы ли вы с классификацией и формами китайских народно-инструментальных ансамблей?» 42% респондентов не смогли назвать ни одной формы китайских народно-инструментальных ансамблей; 37% знают 1–3 формы; более 5 форм – 21% (см. Приложение 1, Таблицу 11).

В итоге, можно констатировать, что большинству студентов до поступления в университет (Университет Нинся) не хватает опыта игры в ансамбле и соответствующих знаний, так как до поступления в университет они уделяли больше времени сольному исполнению и не относились с должным вниманием к игре в ансамбле. Опрос подтвердил позицию, что на сегодняшний момент эта картина для высших учебных заведений Китая является типичной.

Следующая группа вопросов была адресована студентам 2 – 4 курсов. В процессе опроса было установлено, что 80% студентов признают важную роль ансамбля в формировании профессиональных качеств музыканта-исполнителя и хотят активно участвовать в репетициях, а самое главное, понимают, что ансамблевое и сольное исполнительство имеет разную специфику. Так среди наиболее частых ответов были: «Ансамбль помогает мне услышать мнение других людей, это совсем другое, нежели исполнение соло»; «Мне очень нравится, что мы можем обмениваться мнениями со всеми участниками ансамбля, в процессе обсуждения произведения растет чувство взаимопонимания (см. Анкетирование).

При анализе мотивирующего фактора было выявлено, что студенты имеют различную мотивацию изучения предмета (см. Приложение 1, Таблица 12). Для 37% важным является возможность познакомиться с новыми музыкальными произведениями, расширить свои музыкальные горизонты; для 34% основным стимулом является возможность пообщаться с коллегами; 12% стремятся к улучшению исполнительской техники и 17% студентов остаются пассивными. Эти студенты нуждаются в разъяснении важности предмета.

При ответе на вопрос: «Какая главная сложность на занятиях по классу ансамбля?» большинство (см. Приложение 1, Таблица 13) — 46 % отметили основные трудности, связанные с решением технических моментов при освоении нового музыкального произведения; у 32% сложности возникают при взаимодействии с участниками ансамбля; 22% сталкиваются в основном с проблемой анализа и усвоения нового материала.

Результаты проведенной диагностики подтверждают, что решение технических задач для студентов является одной из наиболее существенных трудностей. Проблема эта решается в процессе систематических репетиций и грамотного распределения преподавателем ансамблевых партий в соответствии со степенью исполнительских навыков каждого из студентов. Настораживает другая сложность, такая как взаимодействие с членами ансамбля. Преподавателю важно знать и объяснять студентам, что ансамбль — это коллективное творчество и без умения слышать друг друга во время исполнения и понимать, создать ансамбль невозможно. К тому же отметим, что «чувство ансамбля», «сыгранность ансамбля» можно приобрести только в результате сложного музыкально-воспитательного процесса, основанного на систематической совместной репетиционной работе.

Следующий вопрос выявил информационную осведомленность студентов по вопросам ансамблевого искусства. При рассмотрении ответов можно было сразу выделить несколько вариантов (см. Приложение 1, Таблица 14). Отметим, что важным источником информации для студентов являются записи концертов (83%), а также живое исполнение (62%), посредством которых они получают первоначальное представление об ансамбле. Менее популярны мастер-классы (30%). Из теоретических знаний студенты уделяют внимание больше методической и художественной литературе (46%), а роль лекций в познании ансамблевого искусства сведена к одной четверти курса (25%).

Следующим важным аспектом стало выявление отношения студентов к организации учебно-воспитательного процесса по классу ансамбля. Все опрошенные сошлись во мнении, что изучение двух-трёх произведений в семестр слишком мало для овладения необходимыми ансамблевыми навыками и для знакомства с различными стилями музыкальных произведений. 60% студентов считают, что 1 занятие в неделю слишком мало, поэтому стоит увеличить количество занятий до двух и более в неделю.

Что касается методов работы, то лишь 35% студентов довольны своими преподавателями, 65% оценивают их методы как «обычные», многие отмечают, что на их взгляд, преподаватель не должен уделять слишком много времени проблемам, связанным с техническими трудностями (это находится в компетенции преподавателя по специальности). Преподавателю по классу ансамбля нужно прежде всего приобщить студентов к разным по стилистике музыкальным произведениям. Некоторые студенты хотели бы попробовать себя в роли дирижера, с целью усовершенствования слуховых навыков и выработки умения руководства музыкальным коллективом.

Результат анкетирования подтвердил, что большинство студентов первокурсников изначально не готовы к ансамблевому музицированию в вузе, так как у них не хватает опыта игры в ансамбле и соответствующих знаний. Что касается студентов второго – четвертого курсов, то для них ансамбль является важным предметом, который влияет на формировании профессиональных качеств музыканта-исполнителя.

Многие хотят активно участвовать в репетициях по классу ансамбля, однако, недостаточное количество часов в учебных планах. Однако применение устаревших, зачастую авторитарных методов преподавателями, уклон в сторону освоения технических проблем, снижают интерес к занятиям.

Разработанная автором исследования педагогическая модель формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах и входящая в нее учебная дисциплина «Китайский народно-инструментальный ансамбль» помогут заметно повысить эффективность процесса обучения музыканта-исполнителя в высших музыкальных образовательных учреждениях Китая и способствовать развитию профессионализма обучающихся-инструменталистов.

Интервью. Для более глубокого понимания рассматриваемой проблемы, автор провел интервью с ведущими музыкантами и преподавателями Китая и России, которые непосредственно занимаются работой по обучению студентов по классу ансамбля.

В ходе интервью и бесед проверялись основные положения исследования; выявлялись позитивные педагогические установки, направленные на целостное развитие профессиональных, личностных и нравственных качеств учащихся; рассматривались наиболее актуальные вопросы, включающие режим и методы; обозначались актуальные проблемы современной народно-инструментальной ансамблевой педагогики.

Лю Мин: ректор колледжа музыки университета Нинся, профессор, трубач (Китай).

Цзян: Какова, по вашему мнению, образовательная ценность обучения игре в китайском народно-инструментальном ансамбле?

Л.М.: Китайский народно-инструментальный ансамбль в качестве практической деятельности является основным профессиональным навыком для студентов. Он позволяет укрепить, развить способность студентов к сотрудничеству, восприятию. Цель дисциплины — не вырастить как можно больше исполнителей, а развивать у студентов понимание и ансамблевые навыки, привить интерес, развить потенциал, слух и чувство музыки, необходимо учитывать специфику звучания каждого инструмента. Не менее важно и развитие каждого участника коллектива как личности. Инструментальный ансамбль как платформа художественной практики студентов, активно воспитывает у них эстетических качества и чувство коллективизма. Студенты учатся улавливать интонацию, ритм, звук в соответствии со стилем исполняемой музыки, а также обаяние ансамблевого звучания.

Чжан Цзяньго: преподаватель колледжа музыки университета Нинся, профессор, дирижер национального оркестра, исполнитель на эрху (Китай).

Цзян: Какие основные проблемы в современном обучении игре в народно-инструментальном ансамбле в Китае?

Ч.Ц.: Уровень обучения игре в инструментальном ансамбле в Китае на сегодняшний день очень разный, особенно в педагогических университетах. Основная проблема — это недостаток реального контроля за системой

образования. Например, в нашем учебном заведении наблюдаются разный уровень поступающих студентов, что препятствует обучению игре в ансамбле. Слабые навыки чтения с листа, отсутствие аппликатурных навыков, проблемы с ритмом, технически слабое исполнение своей партии также тормозят успешное продвижение студенческих ансамблей. Не все проблемы можно решить за короткий срок: так, ритмическое развитие, обретение техники требуют длительной работы. Все это влияет на эффективность занятий.

Неоднородность студенческого состава сильно сужает круг произведений, которые преподаватели могут выбрать. Иногда, чтобы достичь художественного уровня игры, нам приходится приглашать в студенческий коллектив исполнителей из профессиональных ансамблей.

Важным фактором является недостаток специалистов, обучающих игре в ансамбле. Преподаватели, отвечающие за сольное исполнение, обычно недооценивают важность игры в ансамбле, у них отсутствуют систематические методы обучения и знание специфических особенностей ансамблевой педагогики. Подобная ситуация складывается в результате того, что того, что в учебных заведениях не уделяют достаточного внимания подготовке специалистов по обучению игре в ансамбле.

Цзян: В чем заключаются преимущества игры в ансамбле в отличие от сольного исполнительства.

Ч. Цз.: При сольном исполнении воспитываются индивидуальная техника студента и отрабатывается законченность интерпретации произведения. В ансамбле, студенты играют вместе, это психологическое единство отдельных лиц и групп, развивающее способность студентов к сотрудничеству, что повышает чувство ответственности. В ансамбле можно понять особенности и отличия каждого инструмента, оценить их достоинства. Это повышает активность студентов, стимулирует их профессиональный интерес.

Чжан Лу: исполнитель на гучжэне в Центральном Национальном оркестре (Пекин), доцент Китайской музыкальной академии (Китай).

Цзян: Какие основные проблемы наблюдаются сегодня в выборе репертуара для китайского народно-инструментального ансамбля?

Ч.Л.: Очень важно, чтобы преподаватель правильно выбрал музыкальное произведение для ансамбля. Он должен не только сосредоточиться на своих собственных предпочтениях, но и учитывать мнение студентов. Произведения, избранные самими студентами, будут исполняться ансамблем с большим удовольствием, что способствует улучшению качества исполнения. Я постоянно предлагаю студентам разучить новые произведения, меняю их в зависимости от исполнительских возможностей коллектива, стараюсь внести что-то новое. В Китае много широко известных музыкальных произведений для ансамбля, поэтому на начальном этапе можно предложить студентам самим выбрать одно из таких произведений, принесет им чувство удовлетворения.

Цзян: Влияет ли ансамбль на развитие личностных качеств? Какова роль преподавателя в этом процессе?

Ч.Л.: Игра в ансамбле, несомненно, оказывает влияние на развитие личностных качеств участников, игра в ансамбле – это коллективный процесс, в результате которого студенты развиваются как самостоятельные личности и познают свои способности. Изначально обладая разным пониманием музыки, с течением времени члены группы приобретают единые взгляды, а ведь умение идти на компромисс очень важно, а рамках ансамбля: если вы не умеете слушать мнения других, ансамбль не получится. Если учитель поощряет работу в условиях взаимного уважения и гармоничных отношений между студентами, предлагает эффективные профессиональные рекомендации, его руководство будет успешным.

Соловьев В. А.: ректор Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова, баянист (Россия).

Цзян: Как вы думаете, каковы основные задачи преподавателя в процессе обучения в народно-инструментальном ансамбле?

В. А.: Это очень сложный вопрос. В народно-инструментальном ансамбле задачи преподавателя многогранны. На протяжении всего процесса обучения он должен четко понимать цель и задачи обучения, чтобы осуществить формирование и организацию ансамбля, рассмотреть психологические проблемы студентов, проверить связь между личностью и коллективом. Преподаватель должен учитывать особенности каждого студента и создавать необходимые условия для развития их навыков игры в ансамбле. Немалое значение имеет организационная сторона. Необходимо составлять эффективные графики репетиций, позволяющие реализовать такую важную задачу как подробный всесторонний анализ материала разучиваемого произведения. Важен также строгий контроль со стороны педагога за организацией концертов.

Андрюшенков Г. И.: профессор кафедры народных инструментов Санкт-Петербургского государственного института культуры (СПбГИК), балалайка (Россия).

Цзян: На что необходимо обратить внимание при аранжировке музыкального произведения для народно-инструментального ансамбля?

Андрюшенков Г.И.: Основная задача при инструментовке того или иного музыкального произведения состоит в реализации подходящими инструментальными средствами его содержания. Аранжировка должна учитывать и включать все основные элементы музыкальной ткани: мелодию, бас, гармонию, контрапунктические линии и т. д. Очень важный момент при переложении музыкального произведения — выбор тональности, в инструментовке для смешанного ансамбля: следует принимать во внимание тембровые, динамические, штриховые особенности и т.п.

В ансамбле каждый участник должен быть в этом плане универсалом и, в зависимости от особенностей того или иного музыкального эпизода, учитывать как мелодическую, так и сопроводительную функции. Уверенного навыка, даже исполнительского мастерства требуют от ансамблиста эпизоды

с функциональной сменой – переходы от исполнения тематического, сольного материала к аккомпанементу либо наоборот.

Мелодия является ведущим, основным элементом музыки. Она репрезентирует в себе многие свойства музыкального произведения. Обычно именно в мелодии воплощен главный художественный образ - поэтому, говоря о каком-либо музыкальном произведении, в первую очередь воспроизводят мелодию. Умелое изложение мелодии — важнейший элемент аранжировки.

В инструментальных ансамблях любых составов, играющих без дирижера, одной из первостепенных задач является воспитание у участников чувства ритма, ритмической согласованности. Этому способствует длительный процесс работы всего ансамбля, систематическое исполнительское общение музыкантов. Включая в репертуар разнохарактерные произведения, руководитель ансамбля должен добиваться, чтобы каждый его участник свободно владел различными метроритмическими построениями.

Подводя итог интервью с ведущими музыкантами и преподавателями Университета Нинся г. Иньчуань, Китай и ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры» (СПбГИК) г. Санкт-Петербург, Россия, сделаем выводы, что народно-инструментальный ансамбль является одним из важнейших предметов, который всесторонне раскрывает творческую индивидуальность музыканта-исполнителя.

С другой стороны, в отличие от сольного исполнительства ансамбль — это коллектив, поэтому он развивает чувство ответственности, способность студентов к сотрудничеству. Ансамблевая игра также позволяет познавать национальные традиции, пропагандировать национальную музыку, выступая на различных концертных площадках.

Вместе с тем, результаты анализа материалов интервью показали, что сегодня существует несколько важных вопросов, на которые стоит обратить внимание: разный уровень поступающих студентов; из-за низкого исполнительского уровня студентов сузился круг произведений, которых

можно исполнить в ансамбле; недостаток специалистов, обучающих игре в народно-инструментальном ансамбле, а также отсутствие систематических методов обучения и соответствующих знаний специфических особенностей ансамблевой педагогики, недостаточное внимание в вузах Китая подготовке преподавателей по обучению игре в ансамбле. Всё это естественно снижает уровень подготовки студентов.

Следовательно, что продуманная методика обучения игре в народно-инструментальном ансамбле очень важна. Поэтому автором и был разработан учебный курс «Китайский народно-инструментальный ансамбль», который призван помочь развитию важнейших ансамблевых навыков, формированию ансамблевой техники музыканта-исполнителя. В целом предлагаемый курс способен повысить эффективность подготовки студентов в высших музыкальных образовательных учреждениях Китая по классу ансамбля.

С целью проверки данных предположений в ходе констатирующего этапа были сформированы экспериментальная (ЭГ) и контрольная группы (КГ), которые состояли из бакалавров, обучающихся в СПбГУКИ (Россия) и Университета Нинся (Китай), всего 90 человек.

В обеих группах в начале учебного процесса была проведена предварительная диагностика теоретических знаний и исполнительских навыков игры в народно-инструментальном ансамбле.

Под теоретическими знаниями понимался базовый уровень информации о исторических этапах развития народно-инструментального ансамбля, принципах репетиционной работы в ансамбле; умение анализировать музыкальное произведение, знание стилистических особенностей (музыкально-теоретический анализ); знание учебного и концертного репертуара для ансамблей; умения перекладывать музыкальные произведения для различных народно-инструментальных ансамблей; знания специфики и возможностей своего музыкального инструмента (звукообразование, динамические особенности).

Под исполнительскими навыками подразумевался уровень владения техническим и художественными приёмами игры на инструменте; основными элементами ансамблевой техники (метроритмической, темповой, динамической, интонационной, артикуляционной, тембровой синхронности); штрихами, разнообразной звуковой палитрой и другими средствами исполнительской выразительности. Учитывался уровень владения навыком чтения с листа.

Также проверялся уровень общих способностей студентов при работе в ансамбле (умение сотрудничать и слышать друг друга во время репетиционной работы, психологическая сплоченность при работе над музыкальным произведением). Основным материалом констатирующего обследования распределялся по таблицам и был получен на основе бесед, анкетирования, выполнения творческих заданий испытуемыми, работы независимой экспертной комиссии.

Критерии оценки определялись по пятибалльной шкале:

5 баллов: хорошие теоретические знания, уверенное владение основными исполнительскими умениями и навыками игры в народно-инструментальном ансамбле, высокий уровень общих способностей;

4 балла: испытуемый не всегда мог ответить на различные теоретические вопросы, связанные с народно-инструментальным ансамблем и не всегда был способен справиться с некоторыми исполнительскими задачами при работе в ансамбле, уровень общих способностей немного ниже высокого;

3 балла: испытуемый недостаточно разбирался в теоретических понятиях и имел довольно неустойчивые исполнительские умения и навыки игры в ансамбле, уровень общих способностей на среднем уровне;

2 балла: испытуемый с трудом разбирался в теоретических вопросах, связанных с народно-инструментальным ансамблем, а исполнительские умения и навыки игры в ансамбле были развиты слабо, уровень общих способностей низкий;

1 балл: у испытуемого очень слабые теоретические знания, а исполнительские умения и навыки игры в ансамбле практически отсутствовали, уровень общих способностей очень низкий.

Все оценки были распределены на четыре группы в таблице: теоретические знания, общие способности, исполнительский уровень ансамблевой техники, стилистическая точность, а также распределены по курсам со второго по четвертый. Каждый из показателей в группе включал высокий и низкий уровни, что в сумме давало 100%. Уровень полученных баллов от 5 – 4 считался высоким, от 3 – 1 – низким.

В результате констатирующего обследования в экспериментальной и контрольной группах был выявлен примерно равный низкий уровень по всем вышеперечисленным параметрам теоретических знаний и исполнительских умений и навыков игры в ансамбле, уровню общих способностей: таблица 15 (КГ) и 16 (ЭГ) (см. Приложение 1)

Таким образом, из таблицы 15 (КГ) и 16 (ЭГ) видно, что число студентов с высоким уровнем развития сравнительно невелико: в контрольной группе на втором курсе 32%; на третьем 39%; на четвертом 45%; в экспериментальной группе на втором курсе 31%; на третьем 37%; на четвертом 43%. Следовательно, проведенная диагностика испытуемых в ходе констатирующего этапа экспериментального исследования позволила сделать вывод о том, что необходимо провести опытно-экспериментальную работу (формирующий эксперимент), направленный на поиск наиболее эффективных и целесообразных педагогических методов, которые способствуют повышению теоретических знаний, исполнительских умений и навыков игры в ансамбле, развитию общих способностей.

В ходе формирующего этапа опытно-экспериментального исследования педагогическая работа проходила в контрольной и экспериментальной группах дифференцированно. В контрольной группе занятия проходили с использованием общепринятых, традиционных форм и методов обучения. В экспериментальной группе была внедрена педагогическая модель

формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах и входящая в его состав учебный курс «Китайский народно-инструментальный ансамбль», основные положения, цели, задачи которого подробно изложены во второй главе диссертационного исследования. Учебный курс был направлен на повышение теоретических знаний, исполнительских умений и навыков игры в ансамбле, развитию общих способностей.

К основным задачам формирующего эксперимента относились:

1. Сформировать у студентов теоретические знания по китайскому народно-инструментальному ансамблю, включающие основы формирования ансамблевой техники музыканта-исполнителя; этапы работы над музыкальным произведением; основные существующие нотные издания композиторов различных эпох, стилей; репертуар, включающий произведения как национальных, так и западных композиторов; учебно-методическую литературу по данной дисциплине.

2. Развить у студентов навыки игры в инструментальном ансамбле, повысить уровень владения различными техническими приемами игры на инструменте и исполнительский уровень ансамблевой техники, включающей объединение метроритмической, темповой, динамической, интонационной, артикуляционной, тембровой синхронности.

3. Воспитать основы в умение самостоятельно анализировать художественные и технические особенности музыкальных произведений, осознавать и раскрывать их художественное содержание, создавать собственную интерпретацию музыкального произведения.

4. Сформировать навыки аранжировки (инструментовки) для китайского народно-инструментального ансамбля.

5. Развить общие способности ансамблистов: умение сотрудничать и слышать друг с друга во время репетиционной работы, психологическая сплоченность при работе над музыкальным произведением.

Опираясь на вышеописанные задачи исследования, обучение в экспериментальной группе было выстроено по семестрам, занятия проходили два раза в неделю. Это способствовало последовательному и систематичному распределению методических установок учебного курса «Китайский народно-инструментальный ансамбль» и позволяло студентам равномерно усваивать все разделы учебного курса.

На протяжении каждого из семестров в период 2013/14 и 2014/15 учебных годов каждый из испытуемых ансамблей находился под целенаправленным наблюдением. Для достоверности и точности результатов исследования автором и тремя профессорами (опытные специалисты в области народно-инструментального искусства) был сформирован экспертный совет, который оценивал эффективность предложенной методики, степень развития профессиональных ансамблевых навыков студентов, описанных выше в таблице 15 и 16 (см. Приложение 1). Все эти изменения (контрольные срезы) фиксировались в процессе контрольных занятий в виде академических концертов с последующими беседами в свободной форме с испытуемыми. Также проводились тестирования в КГ и ЭГ.

Результаты контрольных срезов показаны ниже (см. Приложение 1, Таблицы 17–26), динамика показателей уровня теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей в КГ и ЭГ показаны в диаграммах с 1 по 3 (см. Приложение 1, Диаграмма 1-3).

Подводя итог результатам контрольных срезов, можно констатировать, что участники экспериментальной группы в процессе формирующего этапа, занимающиеся по учебному курсу «Китайский народно-инструментальный ансамбль», достигли наиболее высокого уровня развития профессиональных ансамблевых навыков по сравнению с контрольной группой, занимающиеся по традиционной методике.

Динамика показателей в экспериментальной группе высокого уровня теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей второго курса выросла за три года с 32% до 87%, в контрольной

сравнительно ниже: с 32% до 53%. С низким уровнем развития теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей в экспериментальной группе осталось лишь 13%, в контрольных таких участников довольно много 47%.

Динамика показателей в экспериментальной группе высокого уровня теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей третьего курса выросла за два года с 37% до 77%, в контрольной сравнительно ниже: с 39% до 50%. С низким уровнем развития теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей в экспериментальной группе осталось 23%, в контрольных таких участников половина 50 %.

Динамика показателей в экспериментальной группе высокого уровня теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей четвертого курса выросла за один год с 43% до 54%, в контрольной: с 45% до 48%. С низким уровнем развития теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей в экспериментальной группе осталось 46%, в контрольных таких участников 52 %.

Таким образом, следует сделать вывод, что применение учебного курса «Китайский народно-инструментальный ансамбль» наиболее эффективно при изучении студентами данного курса в течение трех лет (шести семестров), так как наиболее высокого уровня теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей достигли обучающиеся в экспериментальной группе со второго курса (87%), которые проходили обучение шесть семестров. Тем не менее, следует отметить, что у обучающихся в экспериментальной группе на третьем и четвертом курсе динамика уровня развития теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей выше по сравнению с контрольной группой этих же курсов, однако временной диапазон два года на третьем курсе и один на четвертом не достаточен для полноценного применения учебного курса

и для эффективности предложенной методики, влияющей на уровень развития профессиональных ансамблевых навыков студентов.

Для подтверждения результативности формирующего этапа исследования необходимо было в контрольной и экспериментальной группах провести контрольно-итоговый этап опытно-экспериментальной работы. Этот этап будет рассмотрен в следующем разделе.

Проверка, контрольные срезы по внедрению в учебный процесс дисциплины «Китайский народно-инструментальный ансамбль». В результате завершения обучающего эксперимента были получены итоговые данные исследования и выявлена эффективность предложенного учебного курса «Китайский народно-инструментальный ансамбль». Для подтверждения этого в контрольной и экспериментальной группах проводился контролирующий (заключительный) этап опытно-экспериментальной работы. Он проходил в аналогичном педагогическом режиме, с прежними критериями оценки (пятибалльная шкала). Диагностировались теоретические знания, исполнительские навыки игры в народно-инструментальном ансамбле, а также уровень общих способностей студентов при работе в ансамбле. Таким образом, анализировались все показатели процесса, контрольные срезы констатирующего и формирующего этапов. Результаты контролирующего (заключительного) этапа фиксировались и сравнивались с аналогичными показателями в контрольной и экспериментальной группах констатирующего этапа исследования.

Отметим, что полностью учебный курс прошли только студенты второго курса, поэтому контролирующий (заключительный) этап показан именно на нем. Тем не менее, следует отметить, что за четыре семестра (третий курс) и два семестра (четвертый курс) у обобщающихся в экспериментальной группе динамика уровня развития теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей выше по сравнению с контрольной группой этих же курсов за тот же период (подробнее см. Приложение 1, Диаграммы 2 и 3).

По итогам контрольной диагностики стало ясно, что уровень теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей второго курса значительно вырос, т. к. большинство участников показало высокий уровень по анализируемым критериям — 90% (см. Приложение 1, Диаграмма 5, Таблица 27, 28). В контрольной группе эти показатели сравнительно ниже — 55%. Соответственно в экспериментальной группе с низким уровнем развития теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей осталось лишь 10%, в контрольных таких участников довольно много 45% (см. Приложение 1, Диаграмма 4, таблица 27, 28).

Анализ контролирующего (заключительного) этапа показал, что уровень теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей вырос у второго курса за три года обучения как в экспериментальной, так и в контрольной группах. Но в экспериментальной разница до и после эксперимента существенно выше. Если в контрольной группе процент участников, у которых вырос уровень теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей составил 23%, то в экспериментальной намного больше – 59%. В экспериментальной группе процент с относительно низким уровнем всего 10%, в контрольные эти изменения не столь существенны 45%.

Рассматривая динамику показателей в экспериментальной группе третьего курса, отметим, что процент участников, у которых вырос уровень теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей составил 40%, в контрольной сравнительно ниже 11%. С низким уровнем развития теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей в экспериментальной группе осталось 23%, в контрольных таких участников половина 50 %. Динамика показателей в экспериментальной группе четвертого курса выросла за один год на 11%, в контрольной всего на 3%.

Таким образом, результаты, приведённые в контролирующем (заключительном) этапе во взаимосвязи с данными констатирующего этапа и результатами сопоставления и статистической обработки свидетельствуют об успешности проведённого эксперимента и эффективности, предложенного учебного курса «Китайский народно-инструментальный ансамбль». Это даёт основание констатировать кардинальное преимущество экспериментальной методики над традиционной и позволяет рекомендовать разработанный учебный курс «Китайский народно-инструментальный ансамбль» для введения в систему профессионального музыкального образования Китая в области инструментального исполнительства по классу ансамбля.

Также отметим, что некоторые общие универсальные положения могут быть использованы в методике обучения по классу ансамбля и в российской системе профессионального музыкального образования. В итоге учебный курс поможет преподавателям высших музыкальных образовательных учреждений наиболее рационально и эффективно развить важнейшие ансамблевые навыки студента и будет способствовать формированию ансамблевой техники музыканта-исполнителя. В целом дисциплина «Китайский народно-инструментальный ансамбль» качественно улучшит подготовку студентов в высших музыкальных образовательных учреждениях Китая по классу ансамбля и достойно займет свое место в пантеоне профессиональных дисциплин современного вуза.

Применение учебной дисциплины «Китайский народно-инструментальный ансамбль» рассчитано на три года (шесть семестров), более маленький временной диапазон не достаточен для полноценного применения в учебном процессе. Эффективность предложенной методики формирует нового универсального исполнителя в рамках вузовского образования и послужит качественному развитию ансамблевого музицирования в музыкальной культуре страны. Эффективность дисциплины во многом зависит от продуманности распределения студентов в ансамбле, как по количеству участников, так и по разнообразию инструментария. Важно также

учесть, что расписание занятий, возможность использования (кафедрального) соответствующего инструментария, наличие аудиторий и обеспеченность их необходимым оборудованием скажется как на качестве учебных ансамблей, так и позволит дальше развивать камерную музыкальную культуру Китая.

Класс ансамбля следует начинать именно со второго года (третий семестр) обучения в вузе, так как в процессе первого года обучения можно выявить степень владения исполнительскими навыками каждым из студентов и наиболее грамотно сформировать ансамбль.

Постоянные и систематические занятия приведут к наиболее высоким результатам в концертной практике специалистов. И последние отметим, что профессионализм преподавателя позволит воспитать не только профессиональных ансамблистов, но и активных деятелей культуры, способных нести и пропагандировать прогрессивные идеи музыкального искусства, воспитывающие и формирующие художественный вкус публики.

Экспериментальное исследование по апробации авторской педагогической модели формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах на занятиях по ансамблевому исполнительству показало, что в учебном плане в вузах Китая недостаточно уделяется времени классу ансамбля. Опора идет в основном на сольное обучение, что в корне неправильно, так как народно-инструментальный ансамбль является не только одним из важнейших предметов, который раскрывает творческую индивидуальность музыканта-исполнителя, но также, в отличие от сольного исполнительства, вырабатывает умение работать в коллективе, развивает чувство ответственности, способность к сотрудничеству. Без достаточного количества часов практики совместного музицирования даже самые выдающиеся музыканты не способны стать по-настоящему хорошими ансамблистами.

Большое значение играет педагогически и методически грамотный подбор репертуара для учебного творческого коллектива. Студенты из-за ограниченного количества времени успевают изучить очень небольшой объём

классических, современных и оригинальных ансамблевых произведений, что отрицательно сказывается на их профессиональном уровне, в частности на комплексе профессиональных ансамблевых навыков, при выпуске из вуза. Необходимо также отметить, что до поступления в вуз у многих студентов нет опыта игры в ансамбле и соответствующих знаний, поэтому многие из них изначально не готовы к ансамблевому музицированию. В итоге отсутствие опыта, недостаточное количество часов в учебных планах на занятия ансамблем, применение устаревших методов преподавания, уклон в сторону технического освоения музыкального произведения, отсутствие прогрессивных методов обучения и соответствующих педагогических знаний недостаточное внимание в вузах Китая подготовке преподавателей по обучению игре в ансамбле существенно снижает творческую активность студентов и эффективность в воспитание навыков ансамблевого исполнительства.

Следовательно, реализация педагогической модели формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах является эффективным способом повышения качества подготовки музыкантов-ансамблистов и перспективным средством для устранения обозначенных проблем. С этой целью в рамках педагогической модели был разработан учебный курс «Китайский народно-инструментальный ансамбль».

Разработанная и апробированная автором исследования педагогической модели формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах показала свою эффективность в высших музыкальных учебных заведениях (Ningxia University (Университет Нинся) г. Иньчуань, Китай и ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры» (СПбГИК) г. Санкт-Петербург, Россия) и способствовала улучшению процесса обучения музыканта-исполнителя. Она также помогла преподавателям класса ансамбля и студентам в освоении и развитии профессионально важных ансамблевых качеств, навыков,

в совершенствовании ансамблевой техники, формировании исполнительской культуры участников ансамбля китайских традиционных инструментов.

Таким образом, можно констатировать и подтвердить, что педагогическая модель формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах доказала свою результативность и эффективность. Разработанная педагогическая модель способствует значительному совершенствованию системы подготовки профессиональных ансамблистов в сфере музыкального образования.

В таблицах представлена динамика уровня сформированности исполнительской культуры участников ансамбля китайских народных инструментов следующим критериям:

- когнитивному;
- этико-коммуникативному;
- инструментально-исполнительскому;
- императивно-рефлексивному;
- поисково-творческому.

Таблица 1

Сравнительная таблица результатов контрольной и экспериментальной группы по когнитивному критерию

участники / уровень сформированности	низкий	средний	высокий
констатирующий этап			
КГ	7,5%	92,5%	0%
ЭГ	5%	92,5%	2,5%
заключительный этап			
КГ	5%	90%	5%
ЭГ	0%	30%	70%

Таблица 2

Сравнительная таблица результатов контрольной и экспериментальной группы по этико-коммуникативному критерию

участники / уровень сформированности	низкий	средний	высокий
констатирующий этап			
КГ	12,5%	82,5%	5%
ЭГ	17,5%	77,5%	5%
заключительный этап			
КГ	10%	87,5%	2,5%
ЭГ	0%	62,5%	37,5%

Таблица 3

Сравнительная таблица результатов контрольной и экспериментальной группы по инструментально-исполнительскому критерию

участники / уровень сформированности	низкий	средний	высокий
констатирующий этап			
КГ	25%	75%	0%
ЭГ	20%	80%	0%
заключительный этап			
КГ	25%	75%	0%
ЭГ	2,5%	50%	47,5%

Таблица 4

Сравнительная таблица результатов контрольной и экспериментальной группы по императивно-рефлексивному критерию

участники / уровень сформированности	низкий	средний	высокий
констатирующий этап			

КГ	32,5%	67,5%	0%
ЭГ	35%	65%	0%
заключительный этап			
КГ	30%	67,5%	2,5%
ЭГ	5%	20%	75%

Таблица 5

Сравнительная таблица результатов контрольной и экспериментальной группы по поисково-творческому критерию

участники / уровень сформированности	низкий	средний	высокий
констатирующий этап			
КГ	62,5%	37,5%	0%
ЭГ	60%	35%	2,5%
заключительный этап			
КГ	60%	40%	0%
ЭГ	7,5%	55%	37,5%

Выявлена динамика уровня сформированности исполнительской культуры участников ансамбля китайских народных инструментов. Она свидетельствует, что разработанная и апробированная на формирующем этапе работы педагогическая модель представляется результативной, способствующей достижению целей музыкально-образовательного процесса ансамблистов-исполнителей на традиционных китайских инструментах — показатели уровня сформированности исполнительской культуры по всем критериям, зафиксированное в результатах участников экспериментальной группы, были значительно выше по сравнению с аналогичными показателями у участников контрольной группы.

Таким образом, сравнительный анализ показателей сформированности исполнительской культуры обучающихся игре на традиционных китайских инструментах, проводившееся между участниками контрольной

и экспериментальной групп, показал, что предложенная педагогическая модель формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах успешно прошла апробацию, что подтвердило целесообразность ее внедрения в образовательный процесс вузов Китая. Разработанная в рамках педагогической модели учебная дисциплина «Китайский народный инструментальный ансамбль» способствует поступательному совершенствованию системы подготовки профессиональных ансамблистов в сфере высшего музыкального образования.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Формирование культуры ансамблевого музицирования исполнителей на китайских традиционных инструментах является одной из важнейших задач педагогического процесса в вузе, решение которой выстраивается на основе комплексного подхода к организации и содержанию профессиональной подготовки инструменталистов, основанного на понимании многоаспектной мировоззренческой основы процесса ансамблевого музицирования, актуализации глубинных механизмов этико-социального функционирования элементов традиционной культуры, особенностей их современной реализации, в том числе, в молодежной среде.

Китайский народно-инструментальная ансамбль — важная часть традиционной музыкальной культуры, а современные национальные произведения для них являются непосредственными преемниками истории китайской цивилизации. Деятельность ансамблей традиционных инструментов способствует распространению, сохранению и приумножению национального музыкального наследия страны для последующих поколений.

Педагогический аспект народно-инструментального ансамбля образует значительный вклад и неотъемлемый пласт китайской традиционной методики обучения практическому музицированию. В историческом процессе методы практического обучения постоянно изменялись и усовершенствовались. На современном уровне вступают в силу новые эффективные методики, которые позволяют повысить результаты обучения игре в национальном инструментальном ансамбле. Новый уровень понимания произведений, предназначенных для народно-инструментального ансамбля, расширяет культурный кругозор современных музыкантов и слушателей, стимулировать развитие национального китайского инструментального искусства.

Китайские народно-инструментальное искусство имеют давнюю историю, которую представили в четырех этапах: 1) Ритуально-церемониальная ансамблевая музыка периода правления династий Ся, Чжоу, (2070 до н. э. – 256 до н. э., XXI–III вв. до н.э.); 2) Придворно-церемониальная ансамблевая музыка периода правления династий Цинь, Хань, Суй и Тан (221 до н. э. – 907 г., III в. до н.э. – X в. нового времени); 3) Народно-инструментальная музыка периода правления династий Сун, Юань, Мин и Цин (960–1911 гг.); 4) Ансамблевое народно-инструментальное искусство нового времени — хронологически последний период развития национальной народно-инструментальной культуры.

Многообразие, самобытность населяющих страну народов проявляется в их многочисленных народных инструментах и формах музицирования. Различные жизненные привычки и особенности местного ландшафта влияют на разнообразия народной музыки и составы инструментальных ансамблей. Сравнивая народно-инструментальные ансамбли севера и юга, можно отметить, что они диаметрально противоположны, т. к. используют разные стили, формы инструментальных ансамблей. Зная эти особенности, можно быстро освоить стиль и манеру исполнения ансамблей севера и юга и воплотить их в практическом музицировании. Эти знания помогут также педагогам при организации китайского народно-инструментального ансамбля.

В исследовании проведен исторический анализ китайских народных музыкальных инструментов, входящих в состав традиционных народно-инструментальных ансамблей, таких как эрху, гаоху, чжунху, ди (бан ди, цй ди), гучжен, яанцинь, пипа. Рассмотрены тембр, ансамблевая функция, строение, диапазон, настройка, разновидности перечисленных музыкальных инструментов. Наиболее актуальной представляется классификация, опирающаяся на книгу Тан Пулинь «Сочетание китайских народных музыкальных инструментов», восьми форм расположения ансамбля китайских народных инструментов, каждая из которых включает определённый состав, расположение и баланс музыкальных инструментов.

Теоретический анализ основ формирования ансамблей народно-инструментального искусства в системе учебно-образовательных учреждений современного Китая показал, что современное китайское высшее музыкальное образование делится на две основные формы: педагогическая и исполнительская. Делается вывод, что большая загруженность теоретическими предметами в педагогической форме обучения приводят к тому, что большинство студентов не способны раскрыть художественное содержание исполняемого произведения.

В большинстве высших учебных заведений Китая преподавание курса ансамбля на народных инструментах не является одной из основных дисциплин. В тех музыкальных заведениях, где введен класс ансамбля, обучение начинается только со второго года и продолжается четыре семестра, с занятиями один или два раза в неделю. За это время студент не успевает профессионально овладеть спецификой ансамблевого исполнительства.

Проведенное педагогическое наблюдение, позволило выявить основные проблемы, с которыми сталкивается современный народно-инструментальный ансамбль. Проведенное анкетирование, показало: а) что большинство студентов-первокурсников изначально не готовы к ансамблевому музицированию в вузе, так как у них не хватает ни опыта игры в ансамбле, ни соответствующих знаний; б) относительно студентов второго-четвертого курсов следует отметить, что для них ансамбль является важным предметом, который влияет на формировании профессиональных качеств музыканта-исполнителя; в) многие хотят активно участвовать в репетициях по классу ансамбля, однако недостаточное количество часов, применение устаревших методов преподавателями, уклон в сторону технического освоения музыкального произведения, а также авторитарный педагогический подход снижают творческую активность студентов и эффективность в воспитание навыков ансамблевого исполнительства. Проведенные интервью с ведущими музыкантами и преподавателями Китая и России, которые непосредственно занимаются работой по обучению студентов по классу

ансамбля, показало, что сегодня существует ряд важных вопросов, на них обратили внимание все участники интервьюирования. Это: а) разный уровень поступающих студентов; б) сужение круга произведений, которых можно исполнить в ансамбле из-за низкого стартового уровня технической оснащенности обучающихся; в) наблюдается недостаток специалистов, обучающихся игре в народно-инструментальном ансамбле, что предопределено недостаточное внимание в вузах Китая подготовке педагогических кадров в данной области. Все вышеперечисленное снижает уровень подготовки студентов и сказывается на формировании культуры ансамблевого музицирования на традиционных инструментах.

Разработанная и внедренная в образовательный процесс педагогическая модель формирования культуры ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах и созданный в ее рамках учебный курс «Китайский народно-инструментальный ансамбль», который опирается на современные учебно-методические установки и принципы обучения игре в ансамблях, предусматривает опору на современные психолого-педагогические основы работы с учащимися инструментального ансамбля. Курс базируется на базовых позициях, связанных с вопросами педагогической организации процесса работы с народно-инструментальным ансамблем, включающих подготовительный этап, коллективную и творческую форму работы в ансамблях. Предложенная учебная дисциплина «Китайский народно-инструментальный ансамбль» апробирована в музыкальных образовательных учреждениях Китая и Российской Федерации, соответственно в Ningxia University (Университет Нинся) г. Иньчуань, Китай и ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный институт культуры» (СПбГИК) г. Санкт-Петербург, Россия.

Основные положения дисциплины «Китайский народно-инструментальный ансамбль» позволят молодым педагогам и студентам осмыслить важную роль ансамбля в учебно-воспитательном процессе

осознать ряд важных вопросов, касающихся формирования ансамблевой техники музыканта-исполнителя, и обрести важнейшие ансамблевые навыки.

Процесс профессиональной подготовки ансамблиста-исполнителя на китайских традиционных музыкальных инструментах, организованный по принципу накопления и совершенствования комплекса компетенций, необходимо ориентировать на формирование, помимо собственно инструментально-технических умений, широкого музыкально-исторического кругозора, навыков разносторонней музыкальной коммуникации, а также понимание социально-просветительской миссии участника традиционного ансамбля. Этому способствует системно выстроенная теоретическая, историческая, методическая, инструментально-техническая, концертно-практическая подготовка участников ансамбля, основанная на развитии в образовательном процессе следующих критериев как показателей уровня сформированности культуры ансамблевого музицирования: когнитивного, этико-коммуникативного, инструментально-исполнительского, императивно-рефлексивного, поисково-творческого.

Перспективы дальнейшего исследования проблемы видятся в распространении опыта на другие образовательные уровни (средние специальные учебные заведения, общеобразовательные школы), привлечении к процессу ансамблевого музицирования на традиционных китайских инструментах любительских коллективов с участниками разного возраста и уровня подготовки.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абашева, Э. С. Формирование умений взаимопомощи у младших школьников в фольклорном музыкальном ансамбле: дис. ... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Абашева Элина Сергеевна; Уральский государственный педагогический университет. — Екатеринбург, 2012. — 177 с.

2. Абдуллин, Э. Б. Методологическая подготовка музыканта-педагога: сущность, структура, процесс реализации: монография / 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 с.

3. Абдуллин, Э. Б. Методология музыкального образования: проблемы, направления, концепции / Отв. ред. Э.Б. Абдуллин. — Москва: МПГУ, 1999. — 117 с.

4. Агаджанов, А. А. Русские народные музыкальные инструменты и народная инструментальная музыка: дис. ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / А. А. Агаджанов. — Москва, 1952. — 196 с.

5. Агеева, Н. Ю. Китайская народная инструментальная музыка и музыкальные инструменты при династиях Сун (960–1279) и Юань (1279–1368). [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://china.ivran.ru/f/Ageeva_N.YU._Kitajskaya_narodnaya_instrumentalnaya_muzyka.pdf (дата обращения: 25.10.2022).

6. Агеева, Н. Ю. Об иноземном происхождении некоторых струнных музыкальных инструментов Китая. Общество и государство в Китае: XXXVIII научная конференция / институт востоковедения РАН; сост. и отв. ред. С. И. Блюмхен. — Москва: Вост. Лит., 2008. — 254 с.

7. Аджемов, К. Х. Камерный ансамбль: Педагогика и исполнительство / Ред., сост. К.Х. Аджемов. — Москва: Музыка, 1979. — 166 с.
8. Акимов, Ю. Т. О проблеме сценического самочувствия исполнителя–баяниста / Ю.Т. Акимов, В. Кузовлев // Баян и баянисты. — Вып. 4. — Москва: Музыка, 1978. — С. 53–65.
9. Алендер, И. З. Музыкальные инструменты Китая: Иллюстрированный очерк: Авториз. пер. с китайского языка / Под ред. и с доп. И. З. Алендера. — Москва: Музгиз, 1958. — 52 с.
10. Альщиц, Ю. Л. Ансамбль и творческая индивидуальность: Художественные, этические и психологические аспекты взаимодействия: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / Ю. Л. Альщиц; ГИТИС. — Москва, 2003. — 178 с.
11. Андрюшенков, Г. И. Русский народно-инструментальный ансамбль: методическое руководство для студентов музыкальных вузов и руководителей-практиков / Г. И. Андрюшенков. — Санкт-Петербург: Композитор, 2015. — 162 с.
12. Андрюшенков, Г. И. Формы и методы самодеятельной работы с инструментальным ансамблем / Г.И. Андрюшенков. — Ленинград: ЛГИК им. Н. К. Крупской, 1983. — 78 с.
13. Арзаманов, Ф. Г. О некоторых особенностях многоголосия в китайской народной музыке / Ф. Г. Арзаманов // Музыка народов Азии и Африки. — Вып. 5. — Москва: Советский композитор, 1987. — С. 241–256.
14. Арутюнян, И. Е. Некоторые вопросы методики преподавания камерного ансамбля / И. Е. Арутюнян. — Ереван: Луйс, 1986. — 89 с.
15. Арчажникова, Л. Г. Теория и методика музыкального воспитания: Учебное пособие / Л. Г. Арчажникова. — Москва: МГОПИ, 1994. — 160 с.
16. Асафьев, Б. В. О симфонической и камерной музыке / Б. В. Асафьев. — Ленинград: Музыка (Ленингр. отд.), 1981. — 216 с.

17. Базиков, А. С. Музыкальное образование в современной России / А. С. Базиков. — Тамбов.: ТГМПИ, 2002. — 312 с.
18. Бакланова, Н. К. Методика работы с самодеятельным коллективом / Н. К. Бакланова. — Москва: МГИК, 1980. — 89 с.
19. Банин, А. А. Русская инструментальная музыка фольклорной традиции / А. А. Банин. — Москва: Гос. респ. центр русского фольклора, 1997. — 248 с.
20. Баренбойм, Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство / Л. А. Баренбойм. — Ленинград: Музыка, 1974. — 336 с.
21. Благой, Д. Д. Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс / Д. Д. Благой // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство: Сборник статей / Ред.-сост. К.Х. Аджемов. — Москва: Музыка, 1979. — С. 10–53.
22. Благой, Д. Д. Камерный ансамбль и различные формы коллективного музицирования / Д. Д. Благой // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство: сборник статей / Сост. Р. Р. Давидян. — Вып. 2. — Москва, 1996. — С. 10–27.
23. Блок, О. А. Репертуар как средство эстетического воспитания участников самодеятельных молодежных музыкальных ансамблей: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.05 / Олег Аркадьевич Блок; Моск. гос. ин-т культуры. — Москва, 1990. — 199 с.
24. Блок, О. А. Педагогика оркестрово-ансамблевого исполнительства: учебное пособие / О. А. Блок. — Москва: МГУКИ, 2014. — 108 с.
25. Большаков, А. И. Организация и руководство оркестром народных инструментов: учебное пособие для слушателей фак. обществ. профессиональных высших учебных заведения / А. И. Большаков. — Киев, 1969. — 148 с.
26. Бондурянский, А.З. Фортепианные трио Й. Брамса / А. З. Бондурянский. — Москва: Музыка, 1986. — 78 с.

27.Боронина, Т. И. Оптимизация урока в классе камерного ансамбля: на материале занятий в профессиональных музыкальных учебных заведениях среднего звена: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Боронина Татьяна Игоревна; Моск. гос. пед. ун-т. — Тамбов, 2007. — 160 с.

28. Боронина, Т. И. Оптимизация урока в классе камерного ансамбля: дис. ... канд. педагогических наук: 13.00.02 / Т. И. Боронина; ТГМПИ им. С. В. Рахманинова. – Тамбов, 2007. — 160 с.

29. Будаева, Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй: Пекинская опера: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Т. Б. Будаева; МГК им. П.И. Чайковского. — Москва, 2011. — 253 с.

30.Бутнева, М. В. Фольклорное музицирование на народных инструментах в современном ансамбле как педагогическая проблема: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Бутнева Маргарита Викторовна. — Москва, 1997. — 157 с.

31.Бычков, О. В. Формирование ансамблевой техники музыканта-исполнителя: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Бычков Олег Валерьевич. — Санкт-Петербург, 2006. — 188 с.

32. Ван, Цзичао. Ритуал и церемониальная музыка в Китае: бронзовые изделия эпох Шан и Чжоу из провинции Хубэй и уникальность китайской культуры / Ван Цзичао, Хань Фан // Общество и государство в Китае. — Т. XLIV, ч. 1 / Редколл.: Кобзев А.И. и др. — М.: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт востоковедения Российской академии наук (ИВ РАН), 2014. — (Ученые записки ИВ РАН. Отдела Китая. Вып. 14 / Редколл.: А. И. Кобзев и др.). — С.74–95.

33. Варламов, Д. И. Метаморфозы народного музыкального инструментария / Д. И. Варламов. — Москва: Композитор, 2009. – 180 с.

34.Виноградов, В. С. Музыка в Китайской народной республике / В. С. Виноградов. — Москва: Советский композитор, 1959. — 366 с.

35. Виноградов, В. С. Музыка народов Азии и Африки / В. С. Виноградов. — Вып. 5. — Москва: Советский композитор, 1987. — С. 241–273.

36. Виноградова, Е. В. Китайская музыка / Е. В. Виноградова, А. К. Желоховцев // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш— Т. 2. — Москва, 1974. — С. 807–815.

37. Воронина, Т. А. О мастерстве ансамблиста: сборник научных трудов / Отв. ред. Т.А. Воронина, науч. ред. И.М. Тайманов. — Ленинград: ЛОЛГК, 1986. — 146 с.

38. Воронина, Т. А. О камерном музицировании и становлении исполнителя / Т. А. Воронина // О мастерстве ансамблиста. — Ленинград: ЛОЛГК, 1986. — С. 6–21.

39. Воскресенская, Т. В. Эволюция русского камерно-инструментального жанра с участием фортепиано: (Проблемы, истоки, стадия формирования): автореф. дис. ... канд. Искусствоведения: 17.00.02 / Т. В. Воскресенская; СПбГК. — Санкт-Петербург, 1992. — 24 с.

40. Гайдамович, Т. А. Инструментальные ансамбли / Т. А. Гайдамович. — Москва: Музгиз, 1960. — 56 с.

41. Гайдамович, Т. А. Музыкальное исполнительство и педагогика. История и современность / Т. А. Гайдамович. — Москва: Музыка, 1991. — 240 с.

42. Готлиб, А. Д. Основы ансамблевой техники / А. Д. Готлиб. — Москва: Музыка, 1971. — 96 с.

43. Грушина, Е. Е. Ансамблевое музицирование как фактор совершенствования профессиональной подготовки современного музыканта: диссертация ... кандидата педагогических наук : 13.00.08 / Грушина Елизавета Евгеньевна; Ин-т худож. образования и культурологии Рос. акад. образования. — Москва, 2018. — 283 с.

44. Давидян, Р. Р. Из опыта работы в квартетном классе / Р. Р. Давидян // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство / Сост. К. Х. Аджемов. — Москва: Музыка, 1979. — С. 136–159.

45. Давидян, Р. Р. Квартетное искусство: Проблемы исполнительства и педагогики / Р. Р. Давидян. — Москва: Музыка, 1984. — 270 с.

46. Дапквашвили, Т. В. Камерные инструментальные ансамбли и основные принципы ансамблевого исполнительства / Т. В. Дапквашвили. — Тбилиси: Хеловнеба, 1989. — 186 с.

47. Демков, М. И. Педагогика западноевропейская и русская. Педагогическая хрестоматия / М. И. Демков. — Москва: Типография т-ва И. Д. Сытина, 1911. — 336 с.

48. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т.; Т. 5: Наука, техническая и военная мысль, здравоохранение и образование / ред. М. Л. Титаренко и др. — Москва, 2009. — 1087 с.

49. Егорова, Н. А. Содержание и методика профессиональной подготовки руководителей творческих коллективов (оркестров и ансамблей народных инструментов) в среднем звене музыкального образования: дис. ... канд. педагогических наук: 13.00.02/ Н. А. Егорова; Моск. гос. открытый пед. ун-т. — Москва, 1996. — 161 с.

50. Еремеев, Е. В. Разновидности музыкальных инструментов / Е. В. Еремеев [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.synologia.ru/a/музыкальные_инструменты (дата обращения: 25.05.2022).

51. Збруева, Н. П. Ритмическое воспитание актера / Н. П. Збруева // Тема V Ритмический рисунок. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/68106> (дата обращения: 25.05.2022).

52. Зеленин, В. М. Работа в классе ансамбля / В. М. Зеленин. — Минск: Вышэйшая школа, 1979. — 60 с.

53. Землянский, Б. Я. О музыкальной педагогике / Б. Я. Землянский. — Москва: Музыка, 1987. — 140 с.

54. Имханицкий, М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: учебное пособие / М. И. Имханицкий. — Москва: Изд.-во РАМ им. Гнесиных, 2002. — 351 с.

55. Каргин, А. С. Работа с самодеятельным оркестром русских народных инструментов / А. С. Каргин. — Москва: Музыка, 1982. — 159 с.

56. Келдыш, Ю. В. Музыкальная энциклопедия / Ю. В. Келдыш. — Москва: Советская энциклопедия, 1976. — Т. 3. — 883 с.

57. Кириллова, Г. Д. Теория и практика урока в условиях развивающего обучения / Г. Д. Кириллова. — Москва: Просвещение, 1980. — 159 с.

58. Коновалова, Л. Ф. Методика преподавания камерного ансамбля / Л. Ф. Коновалова. — Кемерово: ООО Фирма Полиграф, 2004. — 98 с.

59. Кравцова, М. Е. История культуры Китая / М. Е. Кравцова. — Санкт-Петербург: Лань, 1999. — 416 с.

60. Краткая информация о китайской народной инструментальной музыке. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://russian.china.org.cn/russian/276009.htm> (дата обращения: 23.11.2022).

61. Куприна, Е. Ю. Моделирование профессиональной подготовки студентов-музыкантов к сотворческой исполнительской деятельности: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.08 / Куприна Елена Юрьевна; Тольяттин. гос. ун-т. — Тольятти, 2008. — 264 с.

62. Кушнер, Г. И. Советы руководителям самодеятельных оркестров русских народных инструментов в работе с оркестром в первый год обучения / Г. И. Кушнер. — Москва: Музыка, 1966. — 80 с.

63. Лю, Гэ. Традиционные инструменты в общем музыкальном воспитании современного Китая: дис. ... канд. педагогических наук: 13.00.02 / Лю Гэ; РГПУ им. А.И. Герцена. — Санкт-Петербург, 2012. — 199 с.

64. Ма, Сыцун. О творчестве молодежи / Ма Сыцун // О китайской музыке: Статьи китайских композиторов и музыковедов. — Вып. 1. — Москва: Музыка, 1958. — С.105–119.

65.Максимов, Е. И. Русские народные оркестры и ансамбли: (Эволюция, культурные и просветительные функции) современная проблематика: автореферат дис. ... доктора педагогических наук: 13.00.05; 17.00.02 / Моск. ин-т культуры. — Москва, 1993. — 57 с.

66. Малюков, А. Н. Вопросы совершенствования профессиональной подготовки педагога-музыканта / А. Н. Малюков. — Москва: Прометей, 1998–2000. — 448 с.

67. Мариупольская, Т. Г. Вопросы методики преподавания музыкально-исполнительских дисциплин: учебно-методическое пособие / Т. Г. Мариупольская. — Москва: Прометей, 2001. — 40 с.

68. Методологическая культура педагога-музыканта: учебное пособие для студентов высш. пед. учеб. заведений, обучающихся по специальности 030700 «Музык. Образование» / Э. Б. Абдуллин и др.; под ред. Э. Б. Абдуллина. — Москва: Academia, 2002. — 268 с.

69. Мильман, М. В. Камерное исполнительство в Москве со времен зарождения консерватории: научно-методическая работа / М. В. Мильман. — Москва: Музыка, 1978. — 24 с.

70. Мильман, М. В. Мысли о камерно-ансамблевой педагогике и исполнительстве // Камерный ансамбль. Педагогика и исполнительство: сборник статей / Сост. К. Х. Аджемов. — Москва: Музыка. 1979. — С. 48-63.

71.Мозгот, В. Г. Формирование музыкального вкуса старшеклассников на занятиях в самодеятельном ансамбле народных инструментов: в условиях Адыгеи: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.01 / Мозгот Валерий Георгиевич. — Москва, 1986. — 187 с.

72. Музыкальная эстетика стран Востока: [Сборник] / Общ. ред. и вступ. статья [с. 5–34] В. П. Шестакова; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Москва: Музыка, 1967. — 414 с.

73. Музыкальные инструменты Китая: иллюстрированный очерк: авториз. пер. с кит. / Под ред. и с доп. И.З. Аллендера. — Москва: Музгиз, 1958. — 154 с.

74. Мусин, И. А. Техника дирижирования / И. А. Мусин. — 2-е изд., доп. — Санкт-Петербург: Музыка, 1995. — 204 с.

75. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. — Москва: Музыка, 1972. — 383 с.

76. Насонов, В.Т. Руководство по организации народных оркестров / В. Т. Насонов. — Петерург: Тип. Имп. Акад. наук, 1913. — 98 с.

77. Николаева, Е. В. Музыкальное образование в России: историко-теоретический и педагогический аспекты: автореф. дис. ... д-ра педагогических наук: 13.00.02 / Е. В. Николаева; МПГУ. — Москва, 2000. — 63 с.

78. Нюрнберг, М. В. Симфонический оркестр и его инструменты / М. В. Нюрнберг. — М.; Л.: Музгиз, 1950. — 152 с.

79. Образцов, С. В. Театр китайского народа / С. В. Образцов. — Москва: Искусство, 1957. — 380 с.

80. Пак Чон Хой. Формирование навыков коллективного музицирования в детских оркестрах и ансамблях Республики Корея: автореферат дис. ... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Пак Чон Хой; Моск. гос. ун-т культуры и искусств. — Москва, 2008. — 23 с.

81. Петров, Ю. П. Сборник практических задач по дирижированию / Ю. П. Петров. — Ленинград: ЛГИК, 1973. — 182 с.

82. Петрушин, В. И. Музыкальная психология / В. И. Петрушин. — Москва: ВЛАДОС, 1997. — 384 с.

83. Пипа — музыкальный инструмент — история, фото, видео // ЕОМІ энциклопедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://eomi.ru/plucked/pipa/> (дата обращения: 26.10.2021).

84. Поздняков, А. Б. Русский народный оркестр и его роль в эстетическом воспитании молодёжи / А. Б. Поздняков. — Москва: ГМПИ им. Гнесиных, 1975. — 20 с.

85. Попонов, В. Б. Русская народная инструментальная музыка / В. Б. Попонов. — Москва: Знание, 1984. — 112 с.

86. Привалов, Н. И. Музыкальные духовые инструменты русского народа, в связи с соответствующими инструментами других стран / Н. И. Привалов. — Петербург: Тип. И. Скороходова, 1906. — 109 с.

87. Раабен, Л. Н. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века / Л. Н. Раабен. — Ленинград: Советский композитор, 1986. — 200 с.

88. Раабен, Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке / Л. Н. Раабен. — Москва: Музгиз, 1961. — 475 с.

89. Раабен, Л. Н. Камерная музыка / Л. Н. Раабен // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. — Т. 2. — Москва: Советская энциклопедия, 1974. — С. 671–674.

90. Раабен, Л. Н. Советская камерно-инструментальная музыка / Л. Н. Раабен. — Ленинград: Музгиз, 1963. — 340 с.

91. Ражников, В. Г. Диалоги о музыкальной педагогике / В. Г. Ражников. — Москва: Классика – XXI, 2004. — 140 с.

92. Розанов, В. И. Инструментоведение: Пособие для руководителей оркестров народных инструментов / В. И. Розанов. — Москва: Советский композитор, 1974. — 136 с.

93. Сисаури, В. И. Церемониальная музыка Китая и Японии / В. И. Сисаури; Под ред. К. Ф. Самосюка, Ю. В. Козлова. — Санкт-Петербург: Филологический факультет СПбГУ; Издательство СПбГУ, 2008. — 292 с.

94. Смирнов, Б. Ф. Дирижерско-симфоническое искусство / Б. Ф. Смирнов. — Санкт-Петербург: Композитор, 2003. — 295с.

95. Тихонов, Б. Д. Организация учебно-воспитательного процесса в самодеятельном оркестре народных инструментов / Б. Д. Тихонов. — Москва: МГИК, 1988. — 68 с.

96. Тумашев, Л. Н. Знаменитые отечественные дирижеры в 1990-е гг. / Л. Н. Тумашев // Краткие сведения о жизни и творчестве. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://otvet.mail.ru/question/74745572> (дата обращения: 25.05.2022).

97. У, Ген-Ир. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония): Учебное пособие / У Ген-Ир. — Санкт-Петербург: Изд-во Лань, Планета музыки, 2011. — 544 с.

98. У, Ген-Ир. К проблеме изучения традиционной музыки Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония) / У, Ген-Ир. — Санкт-Петербург: Астерион, 2008. — 332 с.

99. Харитонов, Б. И. Проблемы камерно-ансамблевого исполнительства / Б.И. Харитонов. — Донецк: Донбасс, 1995. — 115 с.

100. Цзян Вэйцян. Перспективы педагогики сотворчества в музыкально-педагогических вузах России и Китая на современном этапе социокультурного развития: диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Цзян Вэйцян; Моск. гор. пед. ун-т. — Москва, 2017. — 163 с.

101. Цыпин, Г. М. Музыкально-исполнительское искусство / Г.М. Цыпин. — Санкт-Петербург: Алетейя, 2001. — 318 с.

102. Чжан Цзюнь. Китайская народная музыка в профессиональной подготовке студентов музыкальных факультетов: дис. ... канд. педагогических наук: 13.00.02 / Чжан Цзюнь; МГГУ им. М. А. Шолохова. — Москва, 2008. — 140 с.

103. Чжан Цзюнь. Китайская народная музыка в профессиональной подготовке студентов музыкальных факультетов:

диссертация ... кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Чжан Цзюнь; Моск. гос. гуманитар. ун-т им. М.А. Шолохова. — Москва, 2008. — 140 с.

104. Чунин, В. С. Современный русский народный оркестр: методическое пособие для руководителей самодеятельных коллективов / В. С. Чунин. — Москва: Музыка, 1981. — 121 с.

105. Шахматов, Н. М. Переложение музыкальных произведений для различных ансамблей русских народных инструментов / Н. М. Шахматов. — Ленинград: ЛГИК, 1983. — 87 с.

106. Шахматов, Н. М. Инструментовка для оркестра русских народных инструментов / Н. М. Шахматов. — Ленинград: Музыка, 1985. — 118 с.

107. Шахназарова, Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада: типы музыкального профессионализма / Н. Г. Шахназарова. — Москва: Советский композитор, 1983. — 153 с.

108. Шнеерсон, Г. М. Музыкальная культура Китая / Предисл. Д. Кабалевского. — Москва: Музгиз, 1952. — 250 с.

на китайском языке

109. 王炳照, 《简明中国教育史》。—北京: 北京师范大学出版社, 1994, —371页。(Ван Бинчжао. Краткая история образования в Китае. — Пекин: Пекинский педагогический университет, 1994. — 371с.)

110. 王磊, 《中国当代社会教育史》。—北京: 人民教育出版社, 2003, — 407页。(Ван Лэй. История китайского современного социального образования. — Пекин: Народное образование, 2003. — 407 с.)

111. 王子初, 《中国音乐考古学》, 教科书。—福建: 福建教育出版社, 2004, — 632页。(Ван Цзычу. Музыкальная археология в Китае: Учебник. — Фучжоу: Фуцзяньское образование, 2004. — 632 с.)

112. 汪毓和, 《中国近现代音乐史》。—人民音乐出版社, 2009, — 372页。(Ван Юйхэ. История музыки в современном Китае. — Пекин: Народное музыкальное издательство, 2009. — 372 с.)
113. 汪毓和, 《中国近现代音乐史(1840-2000)》。—上海: 上海音乐学院出版社, 2012, — 336页。(Ван Юйхэ. История музыки в современном Китае (1840–2000 гг.). — Шанхай: Шанхайская консерватория, 2012. — 336 с.)
114. 王耀华、陈新凤、黄少枚, 《中国民族民间音乐》。—福建: 福建教育出版社, 2013, — 339页。(Ван Яохуа, Чэнь Синфэн, Хуан Шаомэй. Китайская народная музыка. — Фучжоу: Фуцзяньское образование, 2013. — 339 с.)
115. 中央民族大学民族乐器课题组, 《民族乐器》。—北京: 中国经济出版社, 2011, — 302页。(Вопросы преподавания народной музыки в Центральном университете национальностей. Народные инструменты. — Пекин: Китайское экономическое издательство, 2011. — 302 с.)
116. 伍国栋, 《中国古代音乐》。—北京: 商务印书馆, 1997, — 191页。(Ву Годун. Музыка древнего Китая. — Пекин: Коммерческий Пресс, 1997. — 191 с.)
117. 伍雍谊, 《中国近现代学校音乐教育(1840-1949)》。—上海: 上海教育出版社, 2011, — 334页。(Ву Юньи. Музыкальное образование в Китае в новое и новейшее время (1840–1949 гг.). — Шанхай: Шанхайское образование, 2011. — 334 с.)
118. 高佳佳, 《中国当代音乐创作研究文集(第二届全国音乐分析学学术研讨会)》。—北京: 中国青年出版社, 2015, — 372页。(Гао Цзяцзя. Исследование современных китайских музыкальных произведений: сборник статей (Вторая Всекитайская конференция по музыкальному анализу). — Пекин: Китайское молодежное издательство, 2015. — 372 с.)

119. 郭学智, “浅析汉代的百戏”。—河南: 《天中学刊》, 2006(21), 101-103页。(Го Сюечжи. Краткий анализ ханьских народных искусства представлений "байси" // Научный журнал «Тяньчжун». — 2006. — № 21. — С.101–103.)
120. 郭树荟, “探索与困惑--20世纪下半叶上海民族室内乐为我们带来了什么”。—上海: 《人民艺术》, 2007(4), 85-93页。(Го Шухуй. О роли Шанхайской народной камерной музыки второй половины XX века // Журнал «Народное искусство». — 2007. — № 4. — С.85–93.)
121. 管建华, 张天彤, 《传统·民族·世界: 中国音乐学教授访谈录》。—江苏: 苏州大学出版社, 2014, — 260页。(Гуань Цзяньхуа, Чжан Тянтун. Традиции. Нация. Мир: Записи бесед с китайскими профессорами музыковедения. — Цзянсу: Сучжоуский университет, 2014. — 260 с.)
122. 代百生, 《中德学校音乐教育与音乐教师教育比较研究》。—北京: 中央音乐学院出版社, 2014, — 280页。(Дай Байшэн. Сравнительное исследование музыкального образования и подготовки преподавательских кадров в Китае и Германии. — Пекин: Центральная консерватория, 2014. — 280 с.)
123. 丁英超, “我国专业艺术院校民族器乐课程设置研究”, 硕士论文。—北京: 中央民族大学, 2003, — 50页。(Дин Инчао. Исследование учебных дисциплин по народной инструментальной музыке в профессиональных художественных учебных заведениях Китая: дис. ... доктора музыковедения / Дин Инчао. — Пекин: Центральный университет национальностей, 2003. — 50 с.)
124. 丁善德, 《上海音乐学院简史》, —上海: 上海音乐学院出版社, 1987, — 149页 (Дин Шандэ. Краткая история Шанхайской консерватории. — Шанхай: Шанхайская консерватория, 1987. — 149 с.)
125. 古诗文翻译网/中国文化/商周青铜文化。(Древней поэзия. Китайская культура. Культура бронзы в династии Шан и Чжоу.

[Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://yw.eywedu.com/wenhua/ShowArticle.asp?ArticleID=5499> (дата обращения: 12.03.2021).

126. 古诗文翻译网/中国文化/深藏与石窟中的音乐。(Древняя поэзия. Китайская культура. «Скрываясь в пещерах музыки». [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://yw.eywedu.com/wenhua/HTML/5564.html>) (дата обращения: 12.03.2021).

127. 杜亚雄, 《中国少数民族音乐概论》。—上海: 上海音乐出版社, 2002, — 223页。(Ду Ясюн. Музыка малых народов Китая. — Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2002. — 223 с.)

128. 埃利克.冯.霍恩博斯特尔, 柯特.萨克斯, 刘勇(翻译), 乐器分类体系。—北京: 中国音乐, 2014 (1), — 215-220页。(E.M. von Hornbostel, Curt Sachs. Классификация музыкальных инструментов / перевод Лю Юн // Научный журнал «Музыка Китая». — 2006. — № 1. — С.215–220.)

129. 阮弘, “江南丝竹与广东音乐在上海的嬗变同异概观”, 博士论文。—上海: 上海音乐学院, 2006, — 150页。(Жуань Хун. Обзор эволюции и слияния цзяннаньской и гуандунской музыки в Шанхае: дис. ... доктора музыковедения / Жуань Хун. — Шанхай: Шанхайская консерватория, 2006. — 150 с.)

130. 中国民族民间音乐资料。(Информация о китайской этнической народной музыке. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.docin.com/p-59097437.html>) (дата обращения: 12.03.2021).

131. 兰维薇, 《中国民乐室内乐教程(现代卷)》。—北京: 中央音乐学院出版社, 2013, — 126页。(Лань Вэйвэй. Программа обучения китайской народной музыке, камерной музыке (современное издание). — Пекин: Центральная консерватория, 2013. — 126 с.)

132. 兰青, 《中国传统音乐概论:戏曲与说唱音乐》。—沈阳: 东北大学出版社, 2014, — 223页。(Лань Цин. Традиционная китайская музыка: китайская музыкальная драма и песни-сказы. — Шэньян: Северо-Восточный университет, 2014. — 223 с.)

133. 李英, “客家汉乐的传承和发展”。—江苏: 《音乐创作》, 2012(6), 148-150页。(Ли Ин. Эволюция и наследие музыки народного стиха // Журнал «Создание музыки». — 2012. — № 6. — С. 148–150.)

134. 李丽, 《中外音乐赏析》。—北京: 中国书籍出版社, 2013, — 273页。(Ли Ли. Художественный анализ китайской и зарубежной музыки. — Пекин: Китайский Издательский Дом, 2013. — 273 с.)

135. 李来璋, 《东北鼓吹乐研究》。—吉林: 吉林文史出版社, 1994, — 335页。(Ли Лайчжан. Народный ансамбль «Гучуйюе» северо-восточного региона Китая. — Чанчунь: Цилинь Вэньши, 1994. — 335 с.)

136. 李西安, “我们将如何面对21世纪? : 民族管弦乐队的转型, 解构及其它”。—北京: 《人民音乐》, 2000(4), 7-12页。(Ли Сиань. Как мы встретим XXI век? Исчезновение и трансформация народных симфонических оркестров // Народная музыка. — 2000. — № 4. — С. 7–12.)

137. 李复斌, “西洋管弦乐队配器的形成发展与中国民族乐队音响发展的不同轨迹”。—广州: 《星海音乐学院学报》, 2001(3), 20-22页。(Ли Фубинь. Различия в путях развития инструментовки в симфонических оркестрах Европы и Америки и звучания китайских народных оркестров // Газета Синхайской консерватории. — 2001. — № 3. — С.20–22.)

138. 李艳杰, 《民族管弦乐合奏基础训练教程》。—黑龙江: 黑龙江大学出版社, 2015, —323页。(Ли Яньцзе. Национальный ансамбль оркестровые основной курс подготовки. — Хэйлунцзян: Хэйлунцзянский университет, 2015. — 323 с.)

139. 林娜, “浅谈宋元时期小型器乐合奏与独奏的繁荣”。—北京: 《音乐大观》, 2014(2), 17-18页。(Линь На. Расцвет камерной оркестровой и сольной инструментальной музыки в Китае в эпохи Сун и Юань // Музыкальное обозрение. — 2014. — № 2. — С.17–18.)
140. 雷磊, 《当代民族室内乐》。—北京: 中央音乐学院出版社, 2005, — 159页。(Лэй Лэй. Современная народная камерная музыка. — Пекин: Центральная консерватория, 2005. — 159 с.)
141. 刘沛, 《音乐教育的实践与理论研究》。—上海: 上海音乐出版社, 2004, — 278页。(Лю Пэй. Практические и теоретические исследования музыкального обучения. — Шанхай: Шанхайская консерватория, 2004. — 278 с.)
142. 刘培, 《实践研究和音乐教育理论》。—上海: 上海音乐出版社, 2004, — 278页。(Лю Пэй. Практические исследования и теория музыкального образования. — Шанхай: Шанхайская консерватория, 2004. — 278 с.)
143. 刘兴珍, 李永林, 《中国艺术通史, 秦汉卷》。—北京: 北京师范大学出版社, 2006, — 422页。(Лю Синчжэнь, Ли Юнлин. Сводная история искусства Китая: сборник династий Цинь и Хань. — Пекин: Пекинский педагогический университет, 2006. — 422 с.)
144. 刘天华, “国乐改进社起源”, —北京: 《新乐潮》(第一卷第一号)。1927, 6-9页。(Лю Тяньхуа. Истоки образованного общества «Преобразование народной музыки» // Журнал Синьюэчао. — 1927. — № 1. — Т. 1. — Пекин, 1927. — С. 6–9.)
145. 刘天华, “<月夜>及<除夜小唱>说明”。—北京: 《音乐杂志》(第一卷第二号), 1928, 2-4页。(Лю Тяньхуа. О Комментарии к «Лунной ночи» и «Ночи под Новый год» // Музыкальный журнал. — 1928. — № 2. — Т. 1. — С. 2–4.)

146. 刘再生, 《中国音乐史简明教程(上)》。—上海: 上海音乐学院出版社, 2006, — 439页。(Лю Цзайшэн. Краткий курс истории китайской музыки. — Том 1. — Шанхай: Шанхайская консерватория, 2006. — 439 с.)
147. 刘耀文, “中国民族音乐研究”。—北京: 《艺术教育》, 2007(9), 95 -96页。(Лю Яовэнь. Исследование народной музыки Китая // Художественное образование. — 2007. — № 9. — С. 95–96.)
148. 连波, 《中国民族艺术大系·曲艺卷》, 百科全书。—上海: 上海音乐出版社, 1989, — 1025页。(Лянь Бо. Большая энциклопедия по китайскому национальному искусству: фольклорные драмы цюйи. — Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 1989. — 1025 с.)
149. 马达, 《音乐教育科学研究方法》。—上海: 上海音乐出版社, 2005, — 554页。(Ма Да. Методы исследования музыкальной педагогики. — Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2005. — 554 с.)
150. 马强, “中国竹笛重奏艺术发展初探”。—北京: 《乐器》, 2013(9), 48-51页。(Ма Цян. Эволюция ансамблевой музыки для китайской бамбуковой флейты ди // Инструменты. — 2013. — № 9. — С.48–51.)
151. 明言, 《中国新音乐》。—北京: 人民音乐出版社, 2012, — 908页。(Мин Янь. Китайская новая музыка. — Пекин: Народное музыкальное издательство, 2012. — 908 с.)
152. 朴东生, 《民乐指挥概论》。—北京: 中央音乐学院出版社, 2005, — 115页。(Пу Дуншэн. Дирижёр в народном оркестре. — Пекин: Центральная консерватория, 2005. —115 с.)
153. 朴东生, 《合奏与指挥》。—上海: 上海音乐出版社, 2007, — 31页。(Пу Дуншэн. Ансамбль и дирижер. — Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2007. — 31 с.)

154. 朴东生, 《乐队指挥法》。—北京: 人民音乐出版社, 1997, — 223页。(Пу Дуниэн. Методике преподавания дирижирования оркестром. — Пекин: Народное музыкальное издательство, 1997. — 223 с.)
155. 彭薇, “刘天华<国乐改进社缘起>漫论”。-内蒙古: 《内蒙古艺术》, 2011(1), 62-65页。(Пэн Вэй. Лю Тяньхуа. Заметки об «Истоках возникновения китайского общества «Преобразование народные музыки» // Искусство внутренней Монголии. — 2012. — №1. — С.62–65.)
156. 中华人民共和国教育部网站, 《学位授予和人才培养学科目录(2011年)》文件。[2011]11号。(Сайт Министерство образования КНР. Степень выдачи дисциплин и обучение персонала. Каталог (2011г.). — № 11 / [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.moe.edu.cn/publicfiles/business/htmlfiles/moe/moe_834/201104/116439.html (дата обращения: 08.03.2011).
157. 谢培根, “中国民族室内乐的发展相关个例分析”, 硕士论文。—北京: 中国音乐学院, 2011, — 54页。(Се Пэйгэн. Анализ частных случаев развития народной камерной музыки в Китае: дис. ... доктора музыковедения / Се Пэйгэн. — Пекин: Китайская консерватория, 2011. — 54 с.)
158. 邢煦寰, 《中华艺术通史隋唐卷》。—北京: 北京师范大学出版社, 2006, — 358页。(Син Сюйхуань. Сводная история искусства Китая: династии Суй и Тан. — Пекин: Пекинский педагогический университет, 2006. — 358 с.).
159. 孙继南, 《中国近现代音乐教育史纪年》。—上海: 上海音乐学院出版社, 2004, — 669页。(Сун Цзинань. История музыкального образования в современном Китае. — Шанхай: Шанхайская консерватория, 2004. — 669 с.).
160. 孙以诚, 《中国民族音乐发展的现状与思考》。—北京: 中国音乐, 1998(9), 25–26页。(Сунь Ичэн. Современное состояние

китайской народной музыки // Китайская музыка. — 1998. — № 9. — С. 25–26.)

161. 修海林, 《中国古代音乐教育》。—上海: 上海教育出版社, 2011, — 262页。(Сю Линхай. Музыкальное образование в древнем Китае. — Шанхай: Шанхайское образование, 2011. — 262 с.)

162. 修海林, 《中国古代音乐史料集明史卷》。—北京: 世界图书出版社, 2000, — 698页。(Сю Хайлин. История музыкального образования в древнем Китае: династия Мин. — Пекин: Мир Книги, 2000. — 698 с.)

163. 修海林, “西周的音乐教育”。—上海: 《音乐艺术:上海音乐学院学报》, 1996(1), 23-27页。(Сю Линхай. Музыкальное образование в династии Чжоу // Музыка искусства: Шанхайская консерватория. — 1996. — № 1. — С.23–27.)

164. 许洪帅, “我国中小学音乐教育器乐教学发展研究”, 博士论文。—北京: 首都师范大学, 2007, — 246页。(Сюй Хуншуай. Исследование развития преподавания инструментальной музыки в начальных и средних школах Китая: дис... доктора музыковедения / Сюй Хуншуай. — Пекин: Столичный педагогический университет, 2007. — 246 с.)

165. 唐朴林, 《中国乐器组合录》。—北京: 中国文联出版社, 2002, — 199页。(Тан Пулин. Сочетание китайских народных музыкальных инструментов. — Пекин: Литературное издательство, 2002. — 199 с.)

166. 陶亚兵, 《中俄音乐交流史事回顾与当代反思: 2009年中国哈尔滨中俄音乐交流国际学术研讨会文集》。—北京: 人民音乐出版社, 2011, —590页。(Тао Ябин. Современный взгляд на историю российско-китайского музыкального диалога: сборник статей Международной

научной конференции в г. Харбин (2009 г.). — Пекин: Народное музыкальное издательство, 2011. — 590 с.)

167. 维恩·鲍曼著，黄琼瑶译，《变化世界中的音乐教育》。—苏州：苏州大学出版社，2014，— 281页。(Уэйн·Боуман. Музыкальное воспитание в меняющемся мире. — Сучжоу: Сучжоуский университет, 2014. — 281 с.)

168. 方智诺，《乐队编配与排练》。—北京：人民教育出版社，2008，—527页。(Фан Чжино. Организация и репетиции оркестра. — Пекин: Народное образование, 2008. — 527 с.)

169. 冯文慈，《中外音乐交流史》。—湖南：湖南教育出版社，1998，—392页。(Фэн Вэнси. История коммуникации между Китаем и другими странами. — Хунань: Хунаньское образование, 1998. — 392 с.)

170. 冯效刚，“20世纪末的中国智慧理论研究及其学科建设”。—成都：《音乐探索》，2006(3)，69–81页。(Фэн Сяоган. Теоретические основы дирижирования и создание соответствующей научной дисциплины в Китае конца XX века // Музыкальные исследования. — 2006. — № 3. — С. 69–81.)

171. 郝珊，“中国民族风格手风琴室内乐发展方向探析”，硕士论文。—西安：西安音乐学院，2010，—26页。(Хао Шань. Анализ перспектив развития камерной музыки для китайской аккордеон: дис. ... доктора музыковедения / Хао Шань. — Сиань: Сианьская консерватория, 2010. — 226 с.)

172. 胡郁青，《中国古代音乐美学简论》。—重庆：西南师范大学出版社，2006，—196页。(Ху Юйцин. Эстетика древней китайской музыки. — Чунцин: Юго-Западный педагогический университет, 2006. — 196 с.)

173. 黄大岗，“试论中国民族器乐的特点”。—成都：《音乐探索》，1988(1)，16–23页。(Хуан Даган. Особенности народной

инструментальной музыки в Китае // Исследования музыки. — 1988. — № 1. — С. 16–23.)

174. 黄玫瑰, 《唐代乐舞初探》, 硕士论文。—福建: 福建师范大学, 2006, —346 页。(Хуань Мэйгуй. Исследования по музыке и танцам в династии Тан.: дис... доктора музыковедения / Хуань Мэйгуй. — Фуцзянь: Фуцзяньский педагогический университет, 2006. — 346 с.)

175. 黄小明, 《音乐教育理论与学科教学研究》。—桂林: 广西师范大学出版社, 2007, — 156页。(Хуан Сяомин. Научное исследование теоретических основ музыкальной педагогики. — Гуйлинь: Гансийский педагогический университет, 2007. — 156 с.)

176. 蔡良玉, 梁茂春, 《世界艺术史音乐卷》, —北京: 东方出版社, 2003, — 307页。(Цай Ляньюй, Лян Маочунь. История мирового искусства: Музыка. — Пекин: Восточные издательство, 2003. — 307 с.)

177. 蔡仲德, “出路在于<向西方乞灵>--关于中国音乐出路的人本主义思考”。—北京: 《人民音乐》, 1999(6), 9-15页。(Цай Чжундэ. «Прося помощи у Запада». Рассуждения о распространении китайской музыки // Народная музыка. — 1996. — № 6. — С.9–15.)

178. 曹里, 《普通音乐教育学概论》, 教科书。—北京: 北京师范学院出版社, 1990, —344页。(Цао Ли. Общая музыкальная педагогика: Учебник. — Пекин: Пекинский педагогический университет, 1990. — 344 с.)

179. 张前, 《中国艺术教育大系·音乐卷: 音乐美学教程》。—上海: 上海音乐出版社, 2002, — 190页。(Чажн Цянь. Художественное образование в Китае. Музыка: курс по музыкальной эстетике. — Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2002. — 190 с.)

180. 江明惇, 《汉族民歌概论》。—上海: 上海文艺出版社, — 438页。(Цзян Миндунь. Ханьские народные песни. — Шанхай: Шанхайское художество, 1982. — 438 с.)

181. 简墨, 《文化中国边缘话题: 民乐之美》。—济南: 济南出版社, 2013, — 188页。(Цзянь Мо. Пограничные вопросы культуры Китая: красота народной музыки. — Цзинань: Цзинань, 2013. — 188 с.)
182. 钱仁康, 钱亦平, 《中国艺术教育大系·音乐卷: 音乐作品分析教程》。—上海: 上海音乐出版社, 2003, — 590页。(Цянь Жэнькан, Цянь Ипин. Художественное образование в Китае. Музыка: лекции по анализу музыкальных произведений. — Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2003. — 590 с.)
183. 钱仁康, 《音乐鉴赏》。—北京: 北京大学出版社, 2005, — 400页。(Цянь Жэнькан. Эстетическая оценка музыкальных произведений. — Пекин: Пекинский университет, 2005. — 400 с.)
184. 张维良, 《竹笛艺术研究》。—北京: 人民音乐出版社, 2011, — 420页。(Чжан Вэйлян. Китайская бамбуковая флейта. — Пекин: Народное музыкальное издательство, 2011. — 420 с.)
185. 张前, 《中国艺术教育大系·音乐卷: 音乐美学教程》。—上海: 上海音乐出版社, 2002, — 190页。(Чжан Цянь. Художественное образование в Китае. Музыка: курс по музыкальной эстетике. — Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2002. — 190 с.)
186. 詹皖, “丝竹音乐的源流及演奏特征”。—南通: 《南通师范学院学报: 哲学社会科学版》, 2004, 118-120页。(Чжань Вань. Происхождение и исполнительские особенности традиционных китайских струнных и духовых инструментов // Вестник Наньтунского педагогического университета: философия и общественные науки. — 2004. — № 2. — С. 118–122.)
187. 郑茂平, 王耀华, 《音乐教育心理学》。—北京: 北京大学出版社, 2011, — 372页。(Чжэн Маопин, Ван Яохуа. Психологии музыкального образования. — Пекин: Пекинский университет, 2011. — 372 с.)

188. 郑小英, “剪不断的中苏友谊: 回忆我的诸位恩师”。—中国论文网, 艺术论文发表, 2009(06)。(*Чжэн Сяоин. Дружба Китая с Советским Союзом: воспоминания о моих преподавателях // Искусство. — 2009. — № 6 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.xzbu.com/7/view-1099278.htm> (дата обращения: 21.07.2022).*)

189. 郑祖襄, 《高等院校音乐专业系列教材: 中国古代音乐史》。—北京: 高等教育出版社, 2008, — 195页。(*Чжэн Цзусян. Пособие для студентов музыкальных специальностей высших учебных заведений: история древне китайской музыки. — Пекин: Высшее образование, 2008. — 195 с.*)

190. 褚历, 《中国传统音乐曲式结构分析》。—北京: 中央音乐学院出版社, 2014, — 321页。(*Чу Ли. Структурный анализ музыкальных форм китайской традиционной музыки. — Пекин: Центральная консерватория, 2014. — 321 с.*)

191. 程义鸣, “如果提高管乐团的合奏素质(一)”。—北京: 《中国音乐教育》, 2011(10), 53-55页。(*Чэн Имин. Как повысить исполнительское качество духовых оркестров (часть 1) // Китайское музыкальное образование. — 2011. — № 10. — С. 53–55.*)

192. 程义鸣, “如果提高管乐团的合奏素质(四)”。—北京: 《中国音乐教育》, 2011(10), 53-55页。(*Чэн Имин. Как повысить исполнительское качество духовых оркестров (часть 4) // Китайское музыкальное образование. — 2011. — № 10. — С. 51–54.*)

193. 程岩, 《当代中国民族管弦乐发展研究》。—北京: 中国社会科学出版社, 2013, — 210页。(*Чэн Янь. Развитие народной оркестровой музыки в современном Китае. — Пекин: Китайские социальные науки, 2013. — 210 с.*)

194. 陈岳琴, “我国唐代佛教音乐初探”。—长沙: 《艺海》, 2014(6), 80-81页。(Чэнь Юецинь. Буддийская музыка в Китае в период династии Тан // Искусство музыки. — 2014. — № 6. — С.80–81.)
195. 陈永, 陈华丽, 《中国民间音乐》。—黄石: 华中师范大学出版社, 2014, — 140页。(Чэнь Юн, Чэнь Хуали. Китайская народная музыка. — Хуанши: Классический университет центрального Китая, 2014. — 140 с.)
196. 袁静芳, 《中国艺术教育大系: 中国传统音乐概论》。—上海: 上海音乐出版社, 2000, — 540页。(Юань Цзинфан. Художественное образование в Китае. Введение в китайскую традиционную музыку. — Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2000. — 540 с.)
197. 喻意志, 《中国音乐史》。—长沙: 湖南文艺出版社, 2010, — 272页。(Юй Ичжи. История музыки в Китае. — Чанша: Хунаньское искусство, 2010. — 272 с.)
198. 于雨琴, “鼓吹乐起源之辨析”。—兰州: 《丝绸之路》, 2009(14), 26-29页。(Юй Юйцинь. Происхождение народной музыки для ударных и духовых инструментов ансамбля «Гучуйюе» // Шелковый путь. — 2009. — № 14. — С.26–29.)
199. 杨荫浏、曹安, 《苏南吹打乐》。—北京: 北京音乐出版社, 1957, — 291页。(Ян Инью, Цао Ань. Суаньская музыка на ударных и духовых инструментах ансамбля. — Пекин: Пекинское музыкальное издательство, 1957. — 291 с.)
200. 姚思源, 《中国当代学校音乐教育研究文集(1949-1995)》。—上海: 上海教育出版社, 2010, — 420页。(Яо Сьюань. Музыкальная педагогика в современном Китае: сборник статей (1949– 995). — Шанхай: Шанхайское образование, 2010. — 420 с.)

201. 杨立青,《大辞海(音乐舞蹈卷)》。—上海:上海辞书出版社,2013,—377页。(Ян Лицин. Большой энциклопедический словарь Цыхай: Музыка и танец. — Шанхай: Шанхайский Цышу, 2013. — 377 с.)
202. 杨通八,《中国艺术教育大系:和声分析教程(音乐卷)》。—上海:上海音乐出版社,2005,—359页。(Ян Тунба. Художественное образование в Китае. Музыка: курс гармонического анализа. — Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2005. — 359 с.)
203. 杨青,“拓宽中国民族室内乐的表现空间”。—北京:《人民音乐》,1999(8),6-10页。(Ян Цин. Расширение границ народной камерной музыки в Китае // Народная музыка. — 1999. — № 8. — С. 4–6.)
204. 杨鸿年,《乐队训练学》。—北京:高等教育出版社(上下册),2006,—910页。(Ян Хуннянь. Методика работы с оркестром. — Кн. 1, 2. — Пекин: Высшее образование Пресс, 2006. — 910 с.)

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

Таблицы, схемы, рисунки, диаграммы

Таблица 1.

Династии Китая и виды ансамблевого музицирования

Династии Китая		
Ся (2070–1600 гг. до н. э.)		
Шан (1600–1046 гг. до н. э.)		
Чжоу (1045–221 гг. до н. э.)	Западная Чжоу (1045–770 гг. до н. э.)	
	Восточная Чжоу (770–221г. до н.э.)	Период Вёсны и Осени (770–476 гг. до н.э.)
		Период Сражающихся царств (475–221 гг. до н.э.)
Цинь (221–206 гг. до н. э.)		
Хань (206 г. до н. э. – 220 г.)		
Эпоха Троецарствия (220–280 гг.)		
Цзинь (265–420 гг.)	Западная Цзинь (265–316 гг.)	
	Восточная Цзинь (317–420 гг.)	
Южные и Северные династии (420–581 гг.)		
Суй (581–618 гг.)		
Тан (618–907 гг.)		
5 династий и 10 царств (907–979 гг.)		
Сун (960–1279 гг.)	Северная Сун (960–1127 гг.)	
	Южная Сун (1127–1279 гг.)	
Юань (1271–1368 гг.)		
Мин (1368–1644 гг.)		
Цин (1636–1911 гг.)		
		Ритуально-церемониальная ансамблевая музыка
		Придворно-церемониальная ансамблевая музыка
		Народно-инструментальная музыка

Таблица 2.

Музыка десяти отделов (стран)

Отделы музыки	Источник
Силяньюэ	Музыка народов, проживающих на северо-западной территории (в настоящее время провинция Ганьсу)
Циньюэ	Придворная музыка династии Хань-Сяньхэгэ
Гаолинюэ	Древняя корейская музыка
Тяньчжуюэ	Древняя индийская буддийская музыка
Аньгоюэ	Музыка стран Средней Азии (Бухарская область Узбекистана)
Гуйцзыюэ	Музыка древней страны Куча (в настоящее время провинция

	Синьцзянская префектура Аксу)
Вэньканюэ	Народные маски (танец династии Хань)
Кангоюэ	Музыка малых стран Средней Азии(Самаркандская область современного Узбекистана)
Шулэюэ	Музыка древней страны Шулэ (в настоящее время Синьцзянская префектура Каши)
Гаочанюэ	Музыка древней страны Гаочан (в настоящее время Синьцзян-Уйгурский автономный район)

Таблица 3.

Музыкальные школы периода правления династии Тан

Название школы	Функции школы	Расположение школы
Даюэшу	Исполнение <i>яньюэ</i> и <i>юэ</i> , все виды музыкального обучения и служебная аттестация персонала.	Дворец Монастырь Тайчан
Гучуйшу	Музыкально-административный орган, отвечал за деятельность военных оркестров. Обучали игре на духовых и ударных инструментах. Использовались в дворцовой деятельности и на торжественных мероприятиях.	Дворец
Цзяофан	Обучение музыке и танцу. Изучали музыкальное искусство, проходили практику, распределялись по специализациям для получения оценки уровня подготовки.	Дворец в городе Чаньань
Лиюань	При императоре Сюань-цзуне открываются специальные учебные заведения музыки и танца. Созданы придворные труппы актеров, получившие наименования <i>Лиюань</i> (труппы академии «Грушевого сада»). Обучали игре на инструментах.	Дворец Монастырь Тайчан
		Город Лоян
Сяо-буиньшэн	Отвечал за работу детской музыкальной школы.	Дворец

Схема 1. Эволюция формирования ансамблевого искусства по историческим периодам

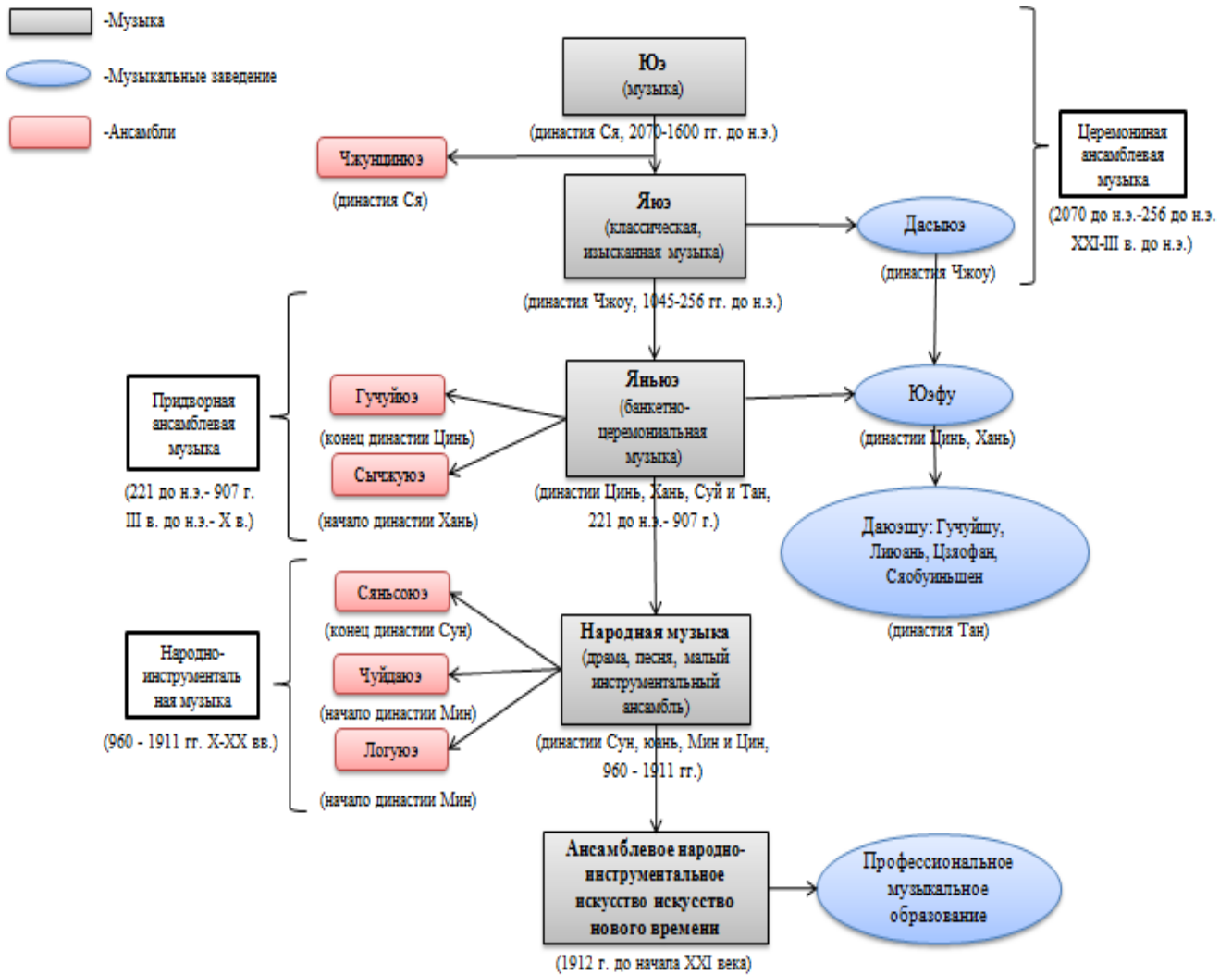


Схема 2.
Формирования народно-инструментальных ансамблей
в Китае с древних времен (династий Ся) по XX век

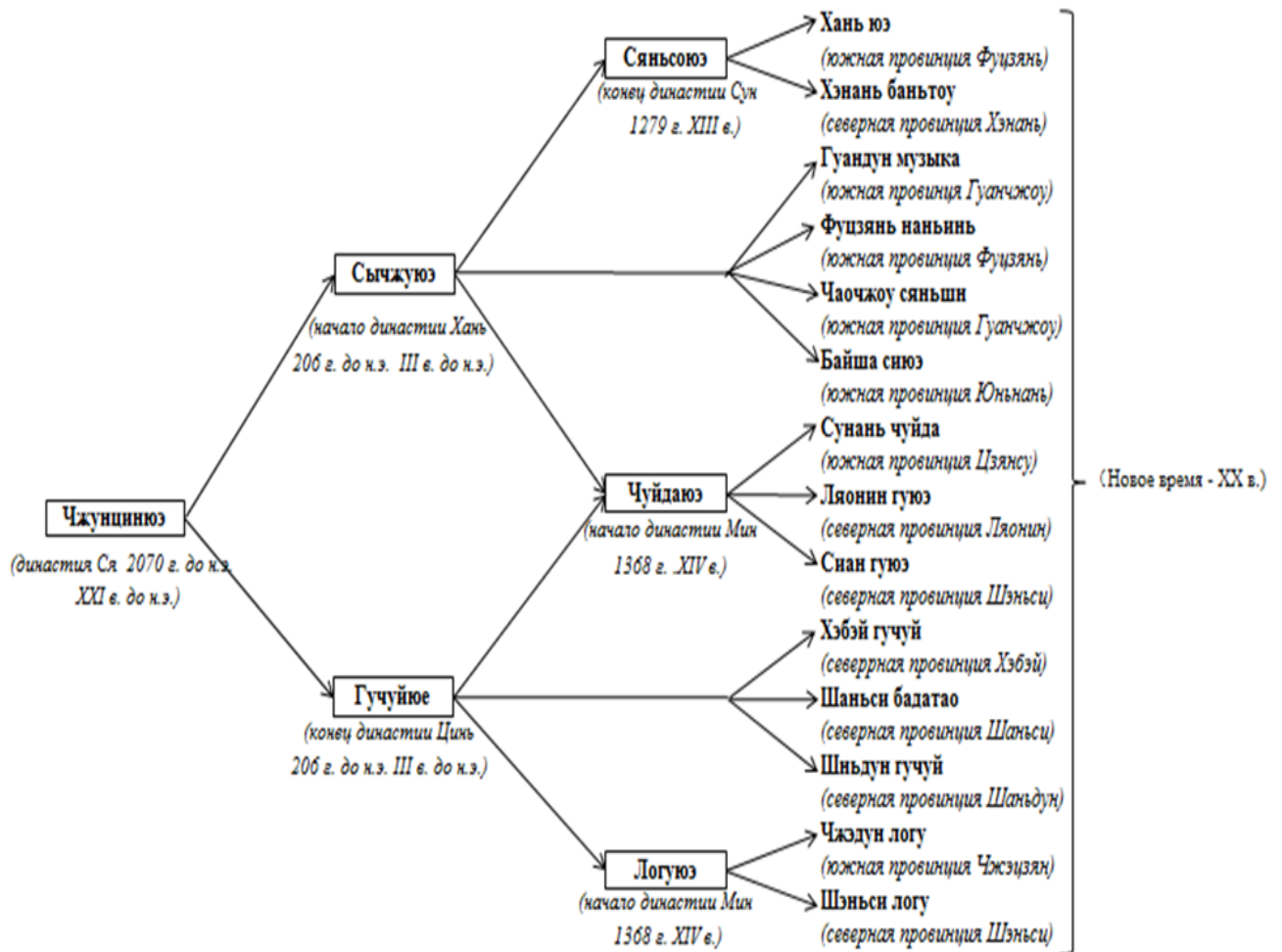


Схема 3.
Комитет Министерства образования Китая:
Перечень дисциплин в обучении

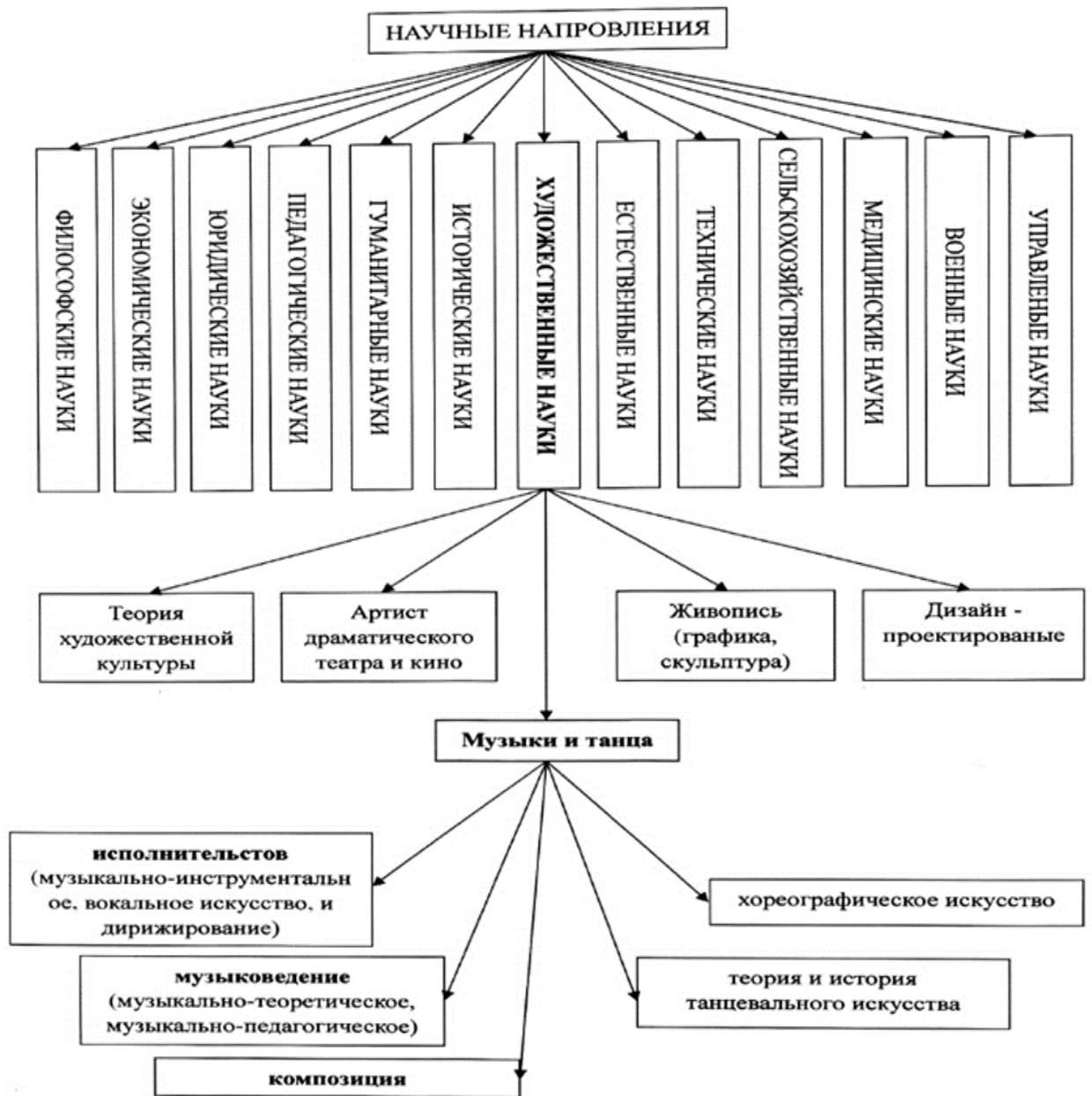


Таблица 4.
Ансамбли, распространенные в современном Китае

Название ансамблей	Районные центры провинций	Музыкальные инструменты ансамблей
Хань юэ	провинции Фуцзянь, Гуандуне, Цзянси, Гонконге и Юго - Восточной Азии.	Смычковые и щипковые струнные инструменты: пипа, янцин, сансянь, юецинь. Духовые инструменты: сона, ди, шэн, сяо. Ударные инструменты: янцин, муюй.
Хэнань Баньтоу	Провинции Хэнань	Смычковые: эрху, цзинху, Щипковые: сансянь, пипа, гучжэн, юецинь Духовые: дунсяо Ударные: шоубан, гу.
Гуандун музыка	Провинции Гуандун, Гонконге и Юго-Восточной Азии.	Смычковые: гаоху, эрху, эрсянь, щипковые: сансянь, юецинь, пипа, цинцин, Духовые: ди, сяо, Ударные: янцин.
Фуцзянь наньинь	провинции Фуцзянь и Юго-Восточной Азии	Смычковые: эрсянь, щипковые: пипа, сансянь, Духовые: дунсяо, сона, Ударные: пайбань, муюй.
Чаочжоу сяньши	Провинции Гуандун и Юго-Восточной Азии	Смычковые: эрсянь, гаоху, эрху, щипковые: пипа, гучжэн, сансянь, Духовые: чиба Ударные: янцин.
Байша сиюэ	Провинции Юньнань	Смычковые: эрхуан. Щипковые: гучжэн, пипа, сугуду, Духовые: ди, бобо.
Сунань чуйда	Южная провинция Цзянсу	Смычковые: эрху, баньху, щипковые: пипа, сансянь, Духовые: ди, шэн, сяо, Ударные: далюу, баньгу, дача, сяоча, муюй.
Ляонин гуюэ	Провинции Ляонин	Смычковые: хуцин, чжуйцин, Духовые: сона, шэн, гуаньцзы, Ударные: янцин, тангу, сяобо
Сиан гуюэ	Провинция Шэньси	Духовые: ди, шэн, гуань Ударные: гу, жао, ло, бо, банцзы, юньло.
Хэбэй гучуй	Провинции Хэбэй	Духовые: ди, шэн, сона, гуань, Ударные: гу, жао, ло, бо, банцзы.
Шаньси бадатао	Провинция Шэньси	Духовые: сона, ди, шэн, Ударные: гу, бо, ло, банцзы.
Шаньдун гучуй	Провинция Шаньдун	Духовые: сона, ди, шэн, гуаньцзы, Ударные: гу, бо, ло, банцзы.
Чжэун логу	Восточная провинция Чжэцзян	Ударные: баньгу, дагу, тангу, дабо, цзинбо
Шаньси логу	Провинция Шэньси	Ударные: гу, бо, ло, нао

Таблица 5.
Группы инструментальных ансамблей (2007 г.)

№ п/п	Название группы	Количество участников	Учреждение
1	Золото Чан	12	Шанхайская консерватория
2	Жуань группа	8	Центральная консерватория
3	ударные объединение	6	Яньбяньский университет, академия искусств

Таблица 6.
Группы инструментальных ансамблей — 2009 г.

№ п/п	Название группы	Количество людей	Отдел
1	Изумруд	11	Центральная консерватория
2	Синьюнь	6	Национальный оркестр театра оперы Шаньси
3	Шэньюнь	4	Провинция Монголия

Таблица 7.
Группы инструментальных ансамблей — 2012 г.

№ п/п	Название группы	Количество людей	Отдел
1	Шэнфэн	12	Центральная консерватория
2	Ясиликэ	13	Синьцзянский художественный театр
3	Четыре джентельмена	4	Шанхайская консерватория

Таблица 8.
Сравнительная таблица количества музыкальных учебных заведений и ансамблей традиционных инструментов в них

Провинция / город	Количество профессиональных музыкальных колледжей и университетов	Количество ансамблей традиционных инструментов в них
Аньхуй	16	12
Ганьсу	8	6
Гуандун	19	14
Гуанси	16	11
Гуйчжоу	15	12

Ляонин	15	10
Нинся	3	2
Нэймэнгу	7	6
Пекин	16	13
Синьцзян	6	3
Сычуань	28	18
Тибет	1	1
Тяньцзинь	4	3
Фуцзянь	16	10
Хайнань	5	3
Хубэй	22	17
Хунань	23	17
Хэбэй	12	9
Хэйлунцзян	12	8
Хэнань	24	19
Цзилинь	12	7
Цзянси	23	14
Цзянсу	20	12
Цинхай	2	1
Чжэцзян	14	9
Шанхай	7	6
Шаньдун	28	16
Шаньси	13	8
Шаньси	15	12
Юньнань	13	10
Итого:	415	289

Таблица 9.
Сравнительная характеристика музыкального обучения
в консерваториях и университетах

	Консерватории (11)		Университеты (около 300)	
специальность	музыкальное исполнение	музыка- ведение (теория и педагогика)	музыкальное исполнение	Музыка- ведение (теория и педагогика)

факультеты и кафедры	Факультет народных инструментов Кафедры: смычковый струнный, щипковый струнный, духовой и ударный, камерная музыка и ансамбль, композитора народная музыка.	Музыкальное образование	Инструментальный факультет Кафедры: народные инструменты, западные инструменты	
инструменты	Гучжэн,эрху,пипа, ди, шэн, сона,янцинь,жуань, гуцинь, саньсянь, люцинь, кунхоу, баньху, гуаньцзы, смычковый контрабас, ударный инструмент	Владение фортепиано или вокалом	востребованные народные инструменты: Гучжэн,эрху, пипа, ди, шэн, сона, янцинь	студенты народной инструментальной могут зарегистрироваться, но нужно учиться фортепиано и вокал.
количество мест	50-70	нет	30-40	
квалификационные требования для студентов	обладает музыкальными способностями и профессиональными навыками	нет	Средние музыкальные способности сочетаются с недостатками профессиональной подготовки	Владеть любым музыкальным инструментом
преподаватель	Количество штатных единиц востребованных народных инструментов: 5-10 человек, любой другой инструмент: 1–2человека	нет	Каждый инструмент 1-3чел.	
Преподаватель для ансамбля	3–4 преподавателя		только 1–2 народный оркестр и дирижер	
Разнообразие оркестра и ансамбля	1.Большой народный оркестр. 2.ансамбль народных инструментов, с однородным составом: эрху, гучжэн, пипа и. т.д. 3.смешанный ансамбль с народными инструментами:	нет	1. Большой народный оркестр. 2. 1–3 ансамбля народных инструментов с однородным составом :эрху, гучжэн, пипа и т.д.	

	«Гучуйное», «Сычжуюе», «Чуйдаюе», «Сяньсоюе», «Логуюе».		
учебный план	Каждый из названных ансамблей имеют фиксированный учебный план, с 2–4 часами в неделю	нет	Только большой народный оркестр имеют учебный план фиксированное репетиционное время 2–4 часа в неделю. Ансамбль не имеют учебного плана, собирается по желанию педагога
Среди выпускников	Квалификация исполнитель-оркестрант, или педагог музыкальной школы	нет	Квалификация востребована только в провинциальных оркестрах, педагог средней общеобразовательной школы квалификация педагог начальной школы или социального (частного) музыкального учебного заведения
Начальное и среднее музыкальное образование	Имеется государственная (специального) музыкальная образовательная система на базе (при) консерватории	нет	Нет системы государственного (специального) музыкального образования, обучение частное (платное)

Таблица 10.
Результат исследования опыта игры в ансамбле среди студентов

Вопрос	Вариант ответа	Количество голосов
Вы когда-либо играли в инструментальном ансамбле?	Не было такого опыта	67%
Вы когда-либо играли	Выступал в школе	20%

в инструментальном ансамбле?		14% музыкальная школа	6% общеобразовательная школа
	Другое	13%	

Таблица 11.
Результат исследования знаний студентов о классификации и типах китайского народно-инструментального ансамбля

Вопрос	Вариант ответа	Количество голосов
Знакомы ли вы с классификацией и формами китайских народно-инструментальных ансамблей?	Не знаком	42%
	Знаю 1–3 формы и особенности	37%
	Знаю более 5 форм и особенностей	21%

Таблица 12.
Результат исследования мотивации студентов к занятиям ансамблем

Вопрос	Вариант ответа	Количество голосов
Какой главный стимул посещать занятия по классу ансамбля?	Улучшение личных навыков и исполнительской техники	12%
	Возможность пообщаться с коллегами	34%
Какой главный стимул посещать занятия по классу ансамбля?	Возможность изучать новые произведения, расширить музыкальные горизонты	37%
	Требования учебного плана	17%

Таблица 13.
Результат исследования основных сложностей на занятиях ансамблем

Вопрос	Вариант ответа	Количество голосов
Какая главная сложность на занятиях по классу ансамбля?	Технические моменты	46%
	Взаимодействие с членами ансамбля, гармоничные отношения	32%
	Анализ и усвоение материала	22%

Таблица 14.
Результат исследования источников информации об ансамблевом искусстве в студенческой среде

Вопрос	Вариант ответа	Количество голосов
Каким образом вы	Слушаю концерты	62%

познаете ансамблевое искусство?	Аудио-, видеоматериалы	83%
	Мастер-классы	30%
	Лекции	25%
	Другие источники и литература	46%

Таблица 15.
Показатель уровня теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей в контрольной группе (09.2013)

№ курса, Уровень Параметры оценки		Второй		Третий		Четвертый	
		Высокий	Низкий	Высокий	Низкий	Высокий	Низкий
Теоретические знания		17%	83%	28%	72%	35%	65%
Исполнительский уровень ансамблевой техники	Метроритмическая синхронность	34%	66%	41%	59%	45%	55%
	Темповая синхронность	39%	61%	42%	58%	46%	54%
	Динамическая синхронность	21%	79%	35%	65%	38%	62%
	Интонационная синхронность	19%	81%	22%	78%	31%	69%
	Артикуляционная синхронность	25%	75%	31%	69%	39%	61%
	Тембровая синхронность	29%	71%	32%	68%	41%	59%
Стилистическая точность	Точность интерпретации	31%	69%	35%	65%	38%	62%
	Точность инструментовки	22%	78%	31%	69%	42%	58%
Общие способности	Способность слышать друг друга	42%	58%	51%	49%	55%	45%
	Чувство сотрудничества	59%	41%	61%	39%	65%	35%
	Психологическая сплоченность	51%	49%	55%	45%	60%	40%
Итого:		32%	68%	39%	61%	45%	55%

Таблица 16.
Показатель уровня теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей в экспериментальной группе (09.2013)

№ курса, Уровень Параметры оценки		Второй		Третий		Четвертый	
		Высокий	Низкий	Высокий	Низкий	Высокий	Низкий
Теоретические знания		19%	81%	29%	71%	33%	67%
Исполнительский уровень ансамблевой техники	Метроритмическая синхронность	36%	64%	40%	60%	47%	53%
	Темповая синхронность	37%	63%	41%	59%	44%	56%
	Динамическая синхронность	22%	78%	34%	66%	39%	61%

	Интонационная синхронность	20%	80%	23%	77%	29%	71%
	Артикуляционная синхронность	24%	76%	29%	71%	35%	65%
	Тембровая синхронность	28%	82%	31%	69%	39%	61%
Стилистическая точность	Точность интерпретации	29%	71%	32%	68%	36%	64%
	Точность инструментовки	21%	79%	28%	72%	37%	63%
Общие способности	Способность слышать друг друга	39%	61%	45%	55%	51%	49%
	Чувство сотрудничества	55%	45%	59%	41%	62%	38%
	Психологическая сплоченность	50%	50%	53%	47%	59%	41%
Итого:		31%	69%	37%	63%	43%	57%

Таблица 17.

Показатель уровня теоретических знаний исполнительских умений и навыков, общих способностей в контрольной группе (01.2014)

№ курса / Уровень / Параметры оценки		Второй		Третий		Четвертый	
		Высокий	Низкий	Высокий	Низкий	Высокий	Низкий
Теоретические Знания		19%	81%	30%	70%	36%	64%
Исполнительский уровень ансамблевой техники	Метроритмическая синхронность	35%	65%	42%	58%	47%	53%
	Темповая синхронность	39%	61%	43%	57%	47%	53%
	Динамическая синхронность	22%	78%	35%	65%	39%	63%
	Интонационная синхронность	20%	80%	23%	77%	33%	67%
	Артикуляционная синхронность	26%	74%	32%	68%	40%	60%
	Тембровая синхронность	30%	70%	33%	67%	42%	58%
Стилистическая точность	Точность интерпретации	33%	67%	37%	63%	40%	60%
	Точность инструментовки	23%	77%	32%	68%	44%	56%
Общие способности	Способность слышать друг друга	43%	57%	52%	48%	56%	44%
	Чувство сотрудничества	60%	40%	63%	37%	67%	33%
	Психологическая сплоченность	52%	48%	55%	45%	62%	38%
Итого:		33,5%	66,5%	40%	60%	46%	54%

Таблица 18.
Показатель уровня теоретических знаний исполнительских умений и навыков, общих способностей в экспериментальной группе (01.2014)

№ курса / Уровень Параметры оценки		Второй		Третий		Четвертый	
		Высокий	Низкий	Высокий	Низкий	Высокий	Низкий
Теоретические Знания		20%	80%	31%	69%	36%	64%
Исполнительский уровень ансамблевой техники	Метроритмическая синхронность	38%	62%	41%	59%	48%	52%
	Темповая синхронность	38%	62%	43%	57%	47%	53%
	Динамическая синхронность	23%	77%	36%	64%	40%	60%
	Интонационная синхронность	21%	79%	25%	75%	34%	66%
	Артикуляционная синхронность	26%	74%	33%	67%	41%	59%
	Тембровая синхронность	31%	69%	35%	65%	44%	56%
Стилистическая точность	Точность интерпретации	35%	65%	39%	61%	43%	57%
	Точность инструментовки	24%	76%	33%	77%	45%	55%
Общие способности	Способность слышать друг друга	42%	58%	50%	50%	56%	44%
	Чувство сотрудничества	59%	41%	64%	36%	67%	33%
	Психологическая сплоченность	53%	47%	57%	43%	63%	37%
Итого:		34%	66%	41%	59%	47%	53%

Таблица 19.
Показатель уровня теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей в контрольной группе (06.2014).

№ курса / Уровень Параметры оценки		Второй		Третий		Четвертый	
		Высокий	Низкий	Высокий	Низкий	Высокий	Низкий
Теоретические Знания		20%	80%	31%	69%	38%	62%
Исполнительский уровень ансамблевой техники	Метроритмическая синхронность	37%	63%	44%	56%	48%	52%
	Темповая синхронность	40%	60%	45%	55%	49%	51%
	Динамическая синхронность	24%	76%	37%	63%	41%	59%
	Интонационная синхронность	22%	78%	25%	75%	35%	65%
	Артикуляционная синхронность	28%	72%	35%	65%	42%	58%
	Тембровая синхронность	32%	68%	35%	65%	43%	57%

Стилистическая точность	Точность интерпретации	35%	65%	39%	61%	43%	57%
	Точность инструментовки	26%	74%	34%	66%	47%	53%
Общие способности	Способность слышать друг друга	45%	55%	54%	46%	58%	42%
	Чувство сотрудничества	63%	37%	65%	35%	69%	31%
	Психологическая сплоченность	54%	46%	58%	42%	65%	35%
Итого:		35,5%	64,5%	42%	58%	48%	52%

Таблица 20
Показатель уровня теоретических знаний, исполнительских умений
и навыков, общих способностей в экспериментальной группе (06.2014)

№ курса, Уровень Параметры оценки		Второй		Третий		Четвертый	
		Высокий	Низкий	Высокий	Низкий	Высокий	Низкий
Теоретические Знания		41%	59%	43%	57%	45%	55%
Исполнительский уровень ансамблевой техники	Метроритмическая синхронность	40%	60%	46%	54%	53%	47%
	Темповая синхронность	41%	59%	49%	51%	52%	48%
	Динамическая синхронность	39%	61%	40%	60%	45%	55%
	Интонационная синхронность	38%	62%	39%	61%	42%	58%
	Артикуляционная синхронность	40%	60%	43%	57%	49%	51%
	Тембровая синхронность	42%	58%	46%	54%	51%	49%
Стилистическая точность	Точность интерпретации	40%	60%	48%	52%	54%	46%
	Точность инструментовки	38%	62%	40%	60%	53%	47%
Общие способности	Способность слышать друг друга	53%	47%	58%	42%	60%	40%
	Чувство сотрудничества	64%	36%	69%	31%	72%	28%
	Психологическая сплоченность	59%	41%	62%	38%	69%	31%
Итого:		45%	55%	49%	51%	54%	46%

Таблица 21.
Показатель уровня теоретических знаний, исполнительских умений
и навыков, общих способностей в контрольной группе (01.2015)

№ курса, Уровень Параметры оценки	Третий (изначально второй)		Четвертый (изначально третий)	
	Высокий	Низкий	Высокий	Низкий

Теоретические знания		30%	70%	36%	64%
Исполнительский уровень ансамблевой техники	Метроритмическая синхронность	40%	60%	46%	54%
	Темповая синхронность	42%	58%	47%	53%
	Динамическая синхронность	28%	72%	40%	60%
	Интонационная синхронность	30%	70%	31%	69%
	Артикуляционная синхронность	32%	68%	38%	62%
	Тембровая синхронность	39%	61%	41%	59%
Стилистическая точность	Точность интерпретации	40%	60%	42%	58%
	Точность инструментовки	31%	69%	38%	62%
Общие способности	Способность слышать друг друга	49%	51%	57%	43%
	Чувство сотрудничества	65%	35%	68%	32%
	Психологическая сплоченность	57%	43%	60%	40%
Итого:		40%	60%	45%	55%

Таблица 22.
Показатель уровня теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей в экспериментальной группе (01.2015)

№ курса / Уровень / Параметры оценки		Третий (изначально второй)		Четвертый (изначально третий)	
		Высокий	Низкий	Высокий	Низкий
Теоретические знания		59%	41%	61%	39%
Исполнительский уровень ансамблевой техники	Метроритмическая синхронность	60%	40%	63%	37%
	Темповая синхронность	59%	41%	62%	38%
	Динамическая синхронность	61%	39%	60%	40%
	Интонационная синхронность	62%	38%	64%	36%
	Артикуляционная синхронность	60%	40%	63%	37%
	Тембровая синхронность	58%	42%	60%	40%
Стилистическая точность	Точность интерпретации	60%	40%	61%	39%
	Точность инструментовки	62%	38%	63%	37%
Общие способности	Способность слышать друг друга	47%	53%	61%	39%
	Чувство сотрудничества	43%	57%	70%	30%

	Психологическая сплоченность	41%	59%	65%	35%
Итого:		56%	44%	63%	37%

Таблица 23
Показатель уровня теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей в контрольной группе (06.2015)

№ курса, Уровень	Параметры оценки	Третий (изначально второй)		Четвертый (изначально третий)	
		Высокий	Низкий	Высокий	Низкий
Теоретические Знания		40%	60%	46%	54%
Исполнительский уровень ансамблевой техники	Метроритмическая синхронность	46%	54%	48%	52%
	Темповая синхронность	45%	55%	49%	51%
	Динамическая синхронность	38%	62%	45%	55%
	Интонационная синхронность	40%	60%	42%	58%
	Артикуляционная синхронность	42%	58%	45%	55%
	Тембровая синхронность	49%	51%	43%	57%
Стилистическая точность	Точность интерпретации	47%	53%	46%	54%
	Точность инструментовки	45%	55%	45%	55%
Общие способности	Способность слышать друг друга	52%	48%	58%	42%
	Чувство сотрудничества	70%	30%	69%	31%
	Психологическая сплоченность	60%	40%	62%	38%
Итого:		48%	52%	50%	50%

Таблица 24.
Показатель уровня теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей в экспериментальной группе (06.2015)

№ курса, Уровень	Параметры оценки	Третий (изначально второй)		Четвертый (изначально третий)	
		Высокий	Низкий	Высокий	Низкий
Теоретические Знания		72%	28%	75%	25%
Исполнительский уровень ансамблевой техники	Метроритмическая синхронность	74%	26%	77%	23%
	Темповая синхронность	70%	30%	72%	28%

	Динамическая синхронность	71%	29%	74%	26%
	Интонационная синхронность	72%	28%	76%	24%
	Артикуляционная синхронность	75%	25%	77%	23%
	Тембровая синхронность	78%	22%	79%	21%
Стилистическая точность	Точность интерпретации	80%	20%	81%	19%
	Точность инструментовки	82%	18%	83%	17%
Общие способности	Способность слышать друг друга	67%	33%	71%	29%
	Чувство сотрудничества	70%	30%	79%	21%
	Психологическая сплоченность	68%	32%	75%	25%
Итого:		73%	27%	77%	23%

Таблица 25
Показатель уровня теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей в контрольной группе (10.2015)

№ курса, Уровень Параметры оценки		Четвертый (изначально второй)	
		Высокий	Низкий
Теоретические Знания		49%	51%
Исполнительский уровень ансамблевой техники	Метроритмическая синхронность	51%	49%
	Темповая синхронность	52%	48%
	Динамическая синхронность	48%	52%
	Интонационная синхронность	45%	55%
	Артикуляционная синхронность	49%	51%
	Тембровая синхронность	51%	49%
Стилистическая точность	Точность интерпретации	52%	48%
	Точность инструментовки	48%	52%
Общие способности	Способность слышать друг друга	60%	40%
	Чувство сотрудничества	71%	29%
	Психологическая сплоченность	65%	35%
Итого:		53%	47%

Таблица 26

Показатель уровня теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей в экспериментальной группе (10.2015)

№ курса, Уровень Параметры оценки		Четвертый (изначально второй)	
		Высокий	Низкий
Теоретические Знания		87%	13%
Исполнительский уровень ансамблевой техники	Метроритмическая синхронность	84%	16%
	Темповая синхронность	85%	15%
	Динамическая синхронность	83%	17%
	Интонационная синхронность	82%	18%
	Артикуляционная синхронность	85%	15%
	Тембровая синхронность	88%	12%
Стилистическая точность	Точность интерпретации	92%	8%
	Точность инструментовки	93%	7%
Общие способности	Способность слышать друг друга	87%	13%
	Чувство сотрудничества	85%	15%
	Психологическая сплоченность	88%	12%
Итого:		87%	13%

Таблица 27

Показатель уровня теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей в контрольной и экспериментальной группе до эксперимента

№ курса, Уровень Параметры оценки		Второй курс (контрольная группа)		Второй курс (экспериментальная группа)	
		Высокий	Низкий	Высокий	Низкий
Теоретические знания		17%	83%	19%	81%
Исполнительский уровень ансамблевой техники	Метроритмическая синхронность	34%	66%	36%	64%
	Темповая синхронность	39%	61%	37%	63%
	Динамическая синхронность	21%	79%	22%	78%
	Интонационная синхронность	19%	81%	20%	80%
	Артикуляционная синхронность	25%	75%	24%	76%
	Тембровая синхронность	29%	71%	28%	82%
Стилистическая точность	Точность интерпретации	31%	69%	29%	71%

	Точность инструментовки	22%	78%	21%	79%
Общие способности	Способность слышать друг друга	42%	58%	39%	61%
	Чувство сотрудничества	59%	41%	55%	45%
	Психологическая сплоченность	51%	49%	50%	50%
Итого:		32%	68%	31%	69%

Таблица 28.
Показатель уровня теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей в контрольной и экспериментальной группе после эксперимента

№ курса, Уровень Параметры оценки		Второй курс (контрольная группа)		Второй курс (экспериментальная группа)	
		Высокий	Низкий	Высокий	Низкий
Теоретические знания		51%	49%	90%	10%
Исполнительский уровень ансамблевой техники	Метроритмическая синхронность	53%	47%	87%	13%
	Темповая синхронность	54%	46%	88%	12%
	Динамическая синхронность	50%	50%	86%	14%
	Интонационная синхронность	47%	53%	85%	15%
	Артикуляционная синхронность	51%	49%	88%	12%
	Тембровая синхронность	53%	47%	91%	9%
Стилистическая точность	Точность интерпретации	54%	46%	95%	5%
	Точность инструментовки	50%	50%	96%	4%
Общие способности	Способность слышать друг друга	62%	38%	90%	10%
	Чувство сотрудничества	73%	27%	88%	12%
	Психологическая сплоченность	67%	33%	91%	9%
Итого:		55%	45%	90%	10%

Рисунок 1. Чжунцинюэ

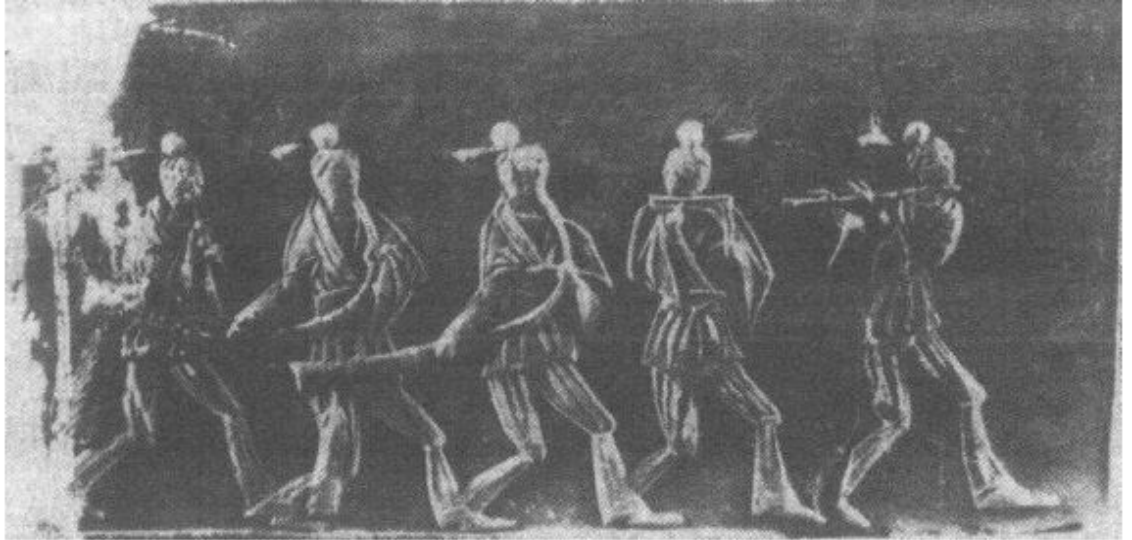


Рисунок 2. Гучуйюэ



Рисунок 3. Хэнчуй



Рисунок 4. Хуанмэньгучуй



Рисунок 5. Сычжюэ



Рисунок 6. Сяньсоюэ



Рисунок 7. Чуйдаюэ



Рисунок 8. Логуюэ



Рисунок 9. Гучжэн



Рисунок 10. Строй и диапазон гучжэна



Рисунок 11. Пипа



Рисунок 12. Строй пипы



Рисунок 13. Эрху



Рисунок 14. Диапазон эрху

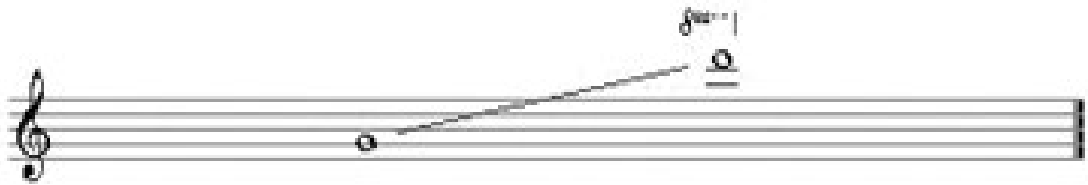
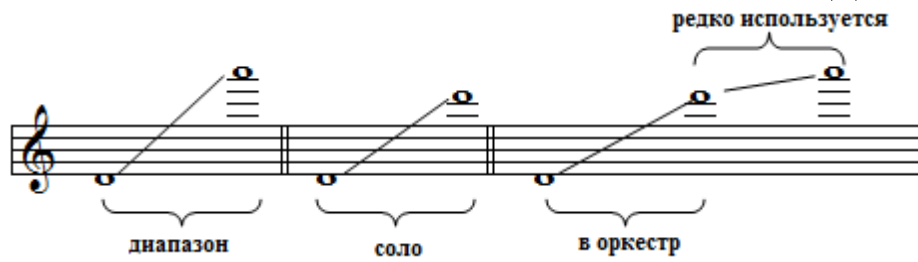
Рисунок 15.
Диапазон гаохуРисунок 16.
Диапазон Чжунху

Рисунок 17. Янцинъ



Рисунок 18. Янцпън 10 Инъ



Рисунок 19. Ди



Рисунок 20. Диапазон бан ди и цюй ди

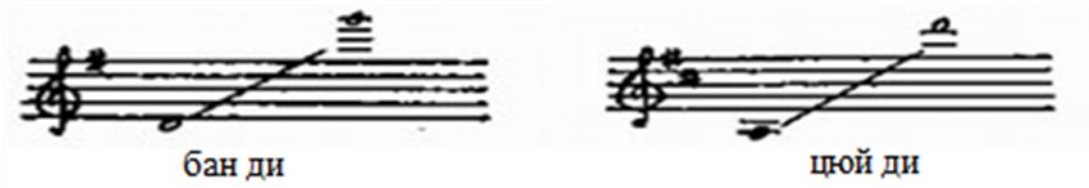


Рисунок 21. Шэн



Рисунок 22а.
Схема расположения звуков шэна (13 звучащих трубок)

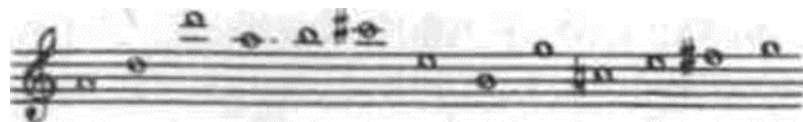


Рисунок 22б.
Часто встречающиеся звукосочетания в пределах диапазона шэна



Рисунок 23. Прямая линия



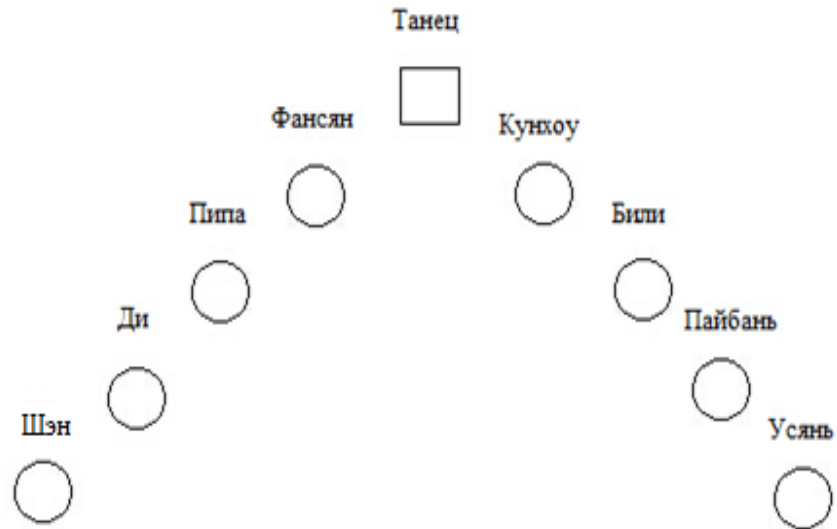
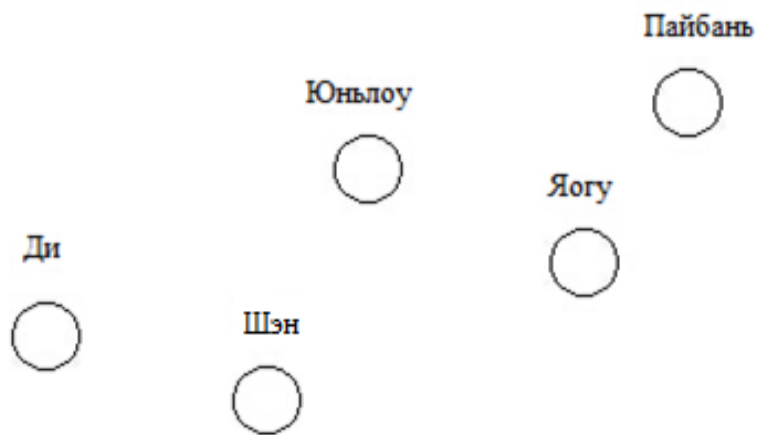
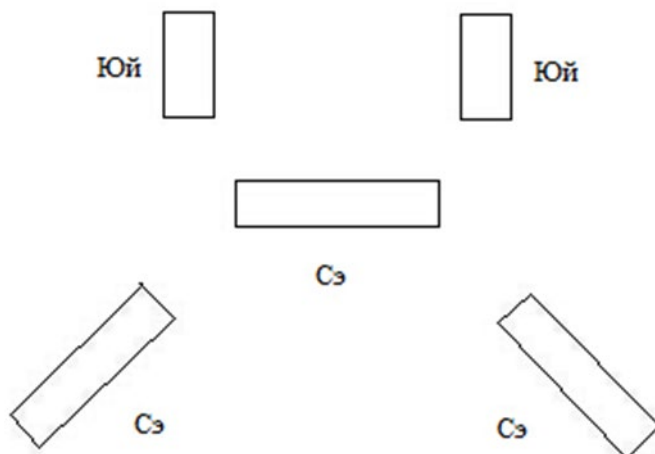
Рисунок 24. Две диагонали**Рисунок 25. Диагональ в шахматном порядке****Рисунок 26. Гармоничное расположение инструментов в соответствии с их формой**

Рисунок 27. Ансамбль «гучуэйюэ»

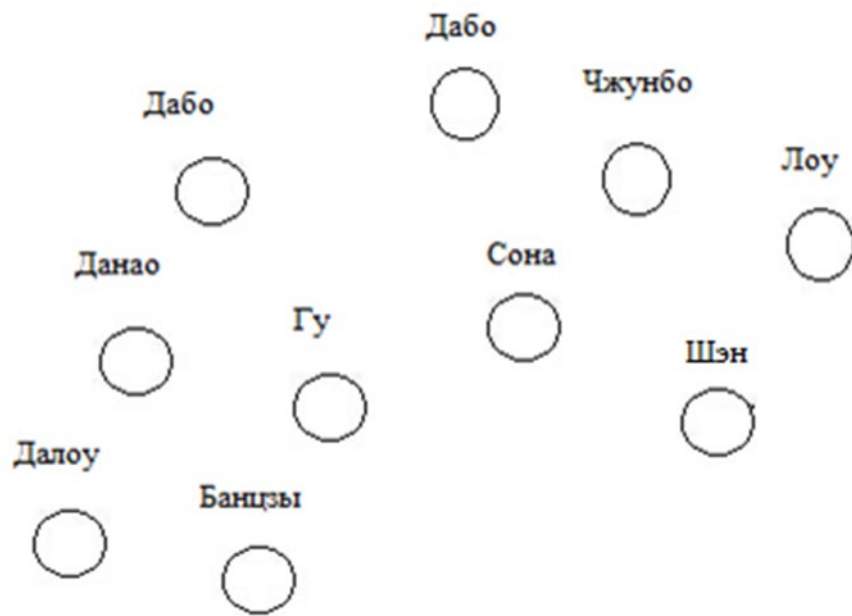


Рисунок 27. Трио Лу Хуабо

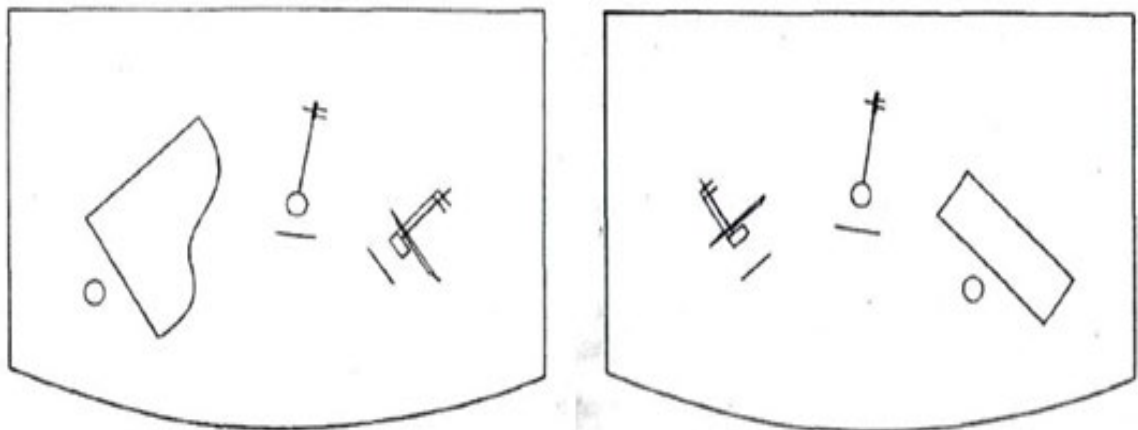
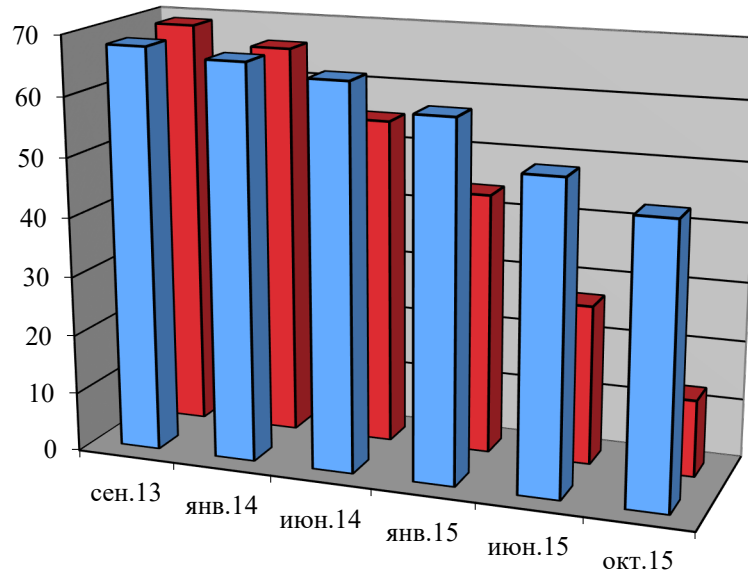


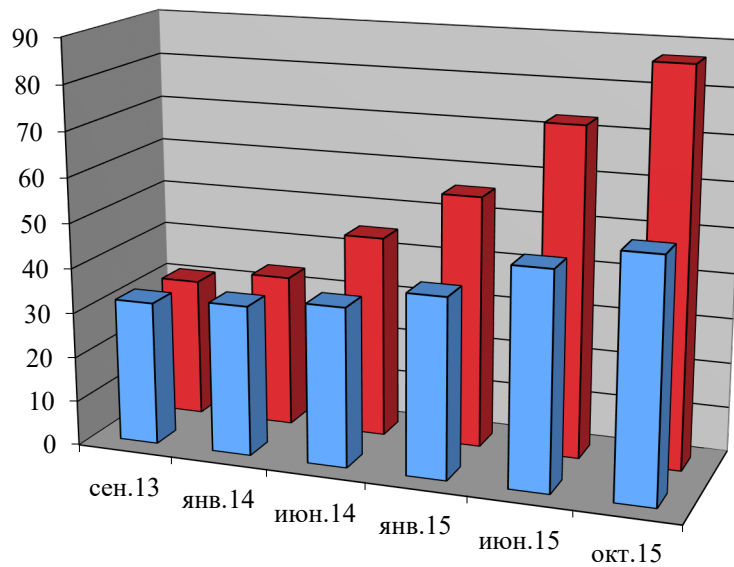
Диаграмма 1.
Динамика показателей уровня теоретических знаний исполнительских умений и навыков, общих способностей в экспериментальной и контрольной группе (второй курс)

Динамика низкого уровня



■ Контрольная группа ■ Экспериментальная группа

Динамика высокого уровня



■ Контрольная группа ■ Экспериментальная группа

Диаграмма 2.
Динамика показателей уровня теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей в экспериментальной и контрольной группе (третий курс)

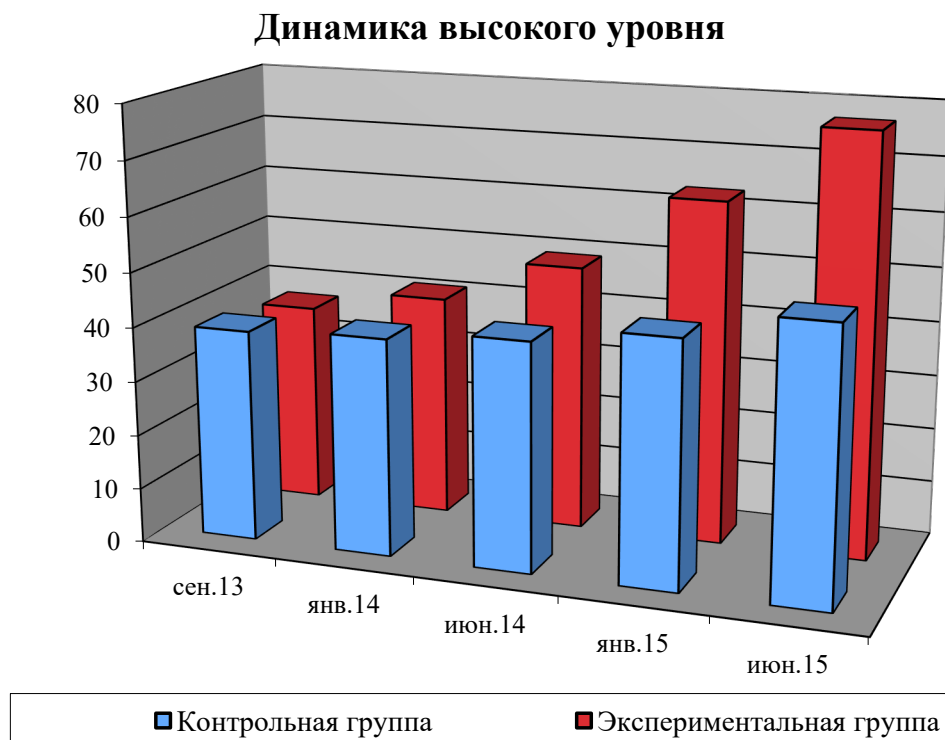
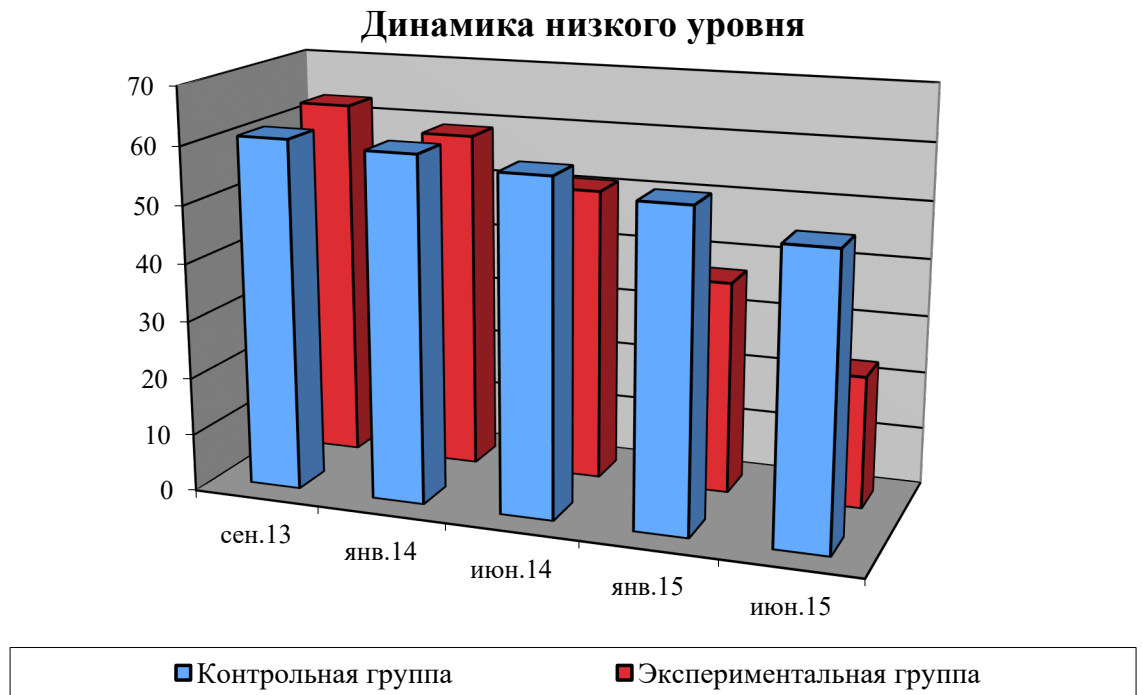
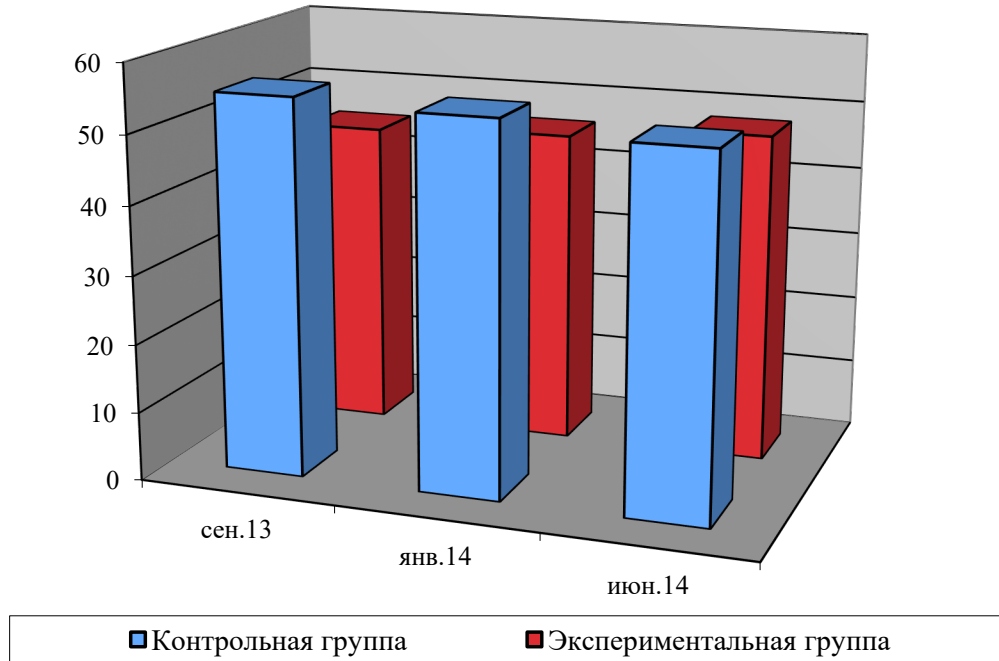


Диаграмма 3.
Динамика показателей уровня теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей в экспериментальной и контрольной группе (четвертый курс)

Динамика низкого уровня



Динамика высокого уровня

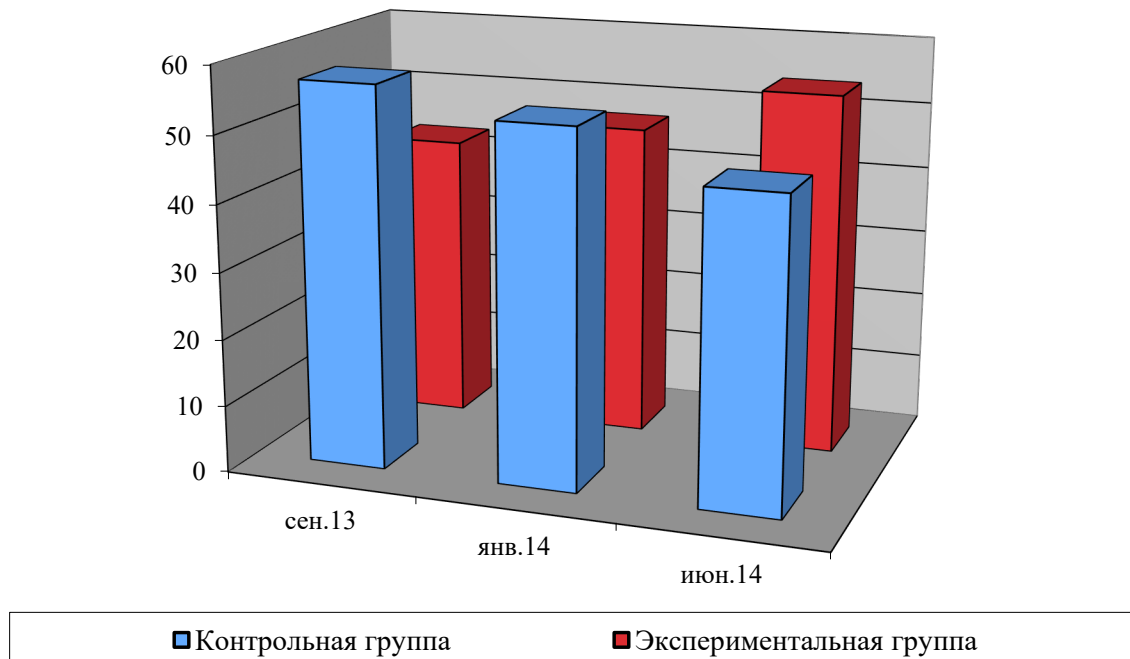
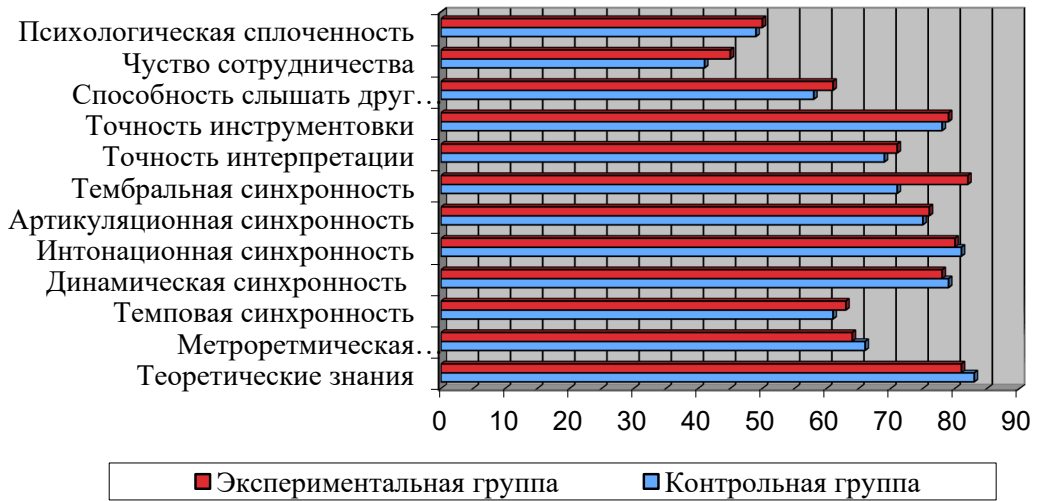


Диаграмма 4.

Показатель низкого уровня теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей в экспериментальной и контрольной группе (второй курс)

Низкий уровень (второй курс) до эксперимента



Показатель низкого уровня теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей в экспериментальной и контрольной группе (второй курс)

Низкий уровень (второй курс) после эксперимента



Диаграмма 5.

Показатель высокого уровня теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей в экспериментальной и контрольной группе (второй курс)

Высокий уровень (второй курс) до эксперимента

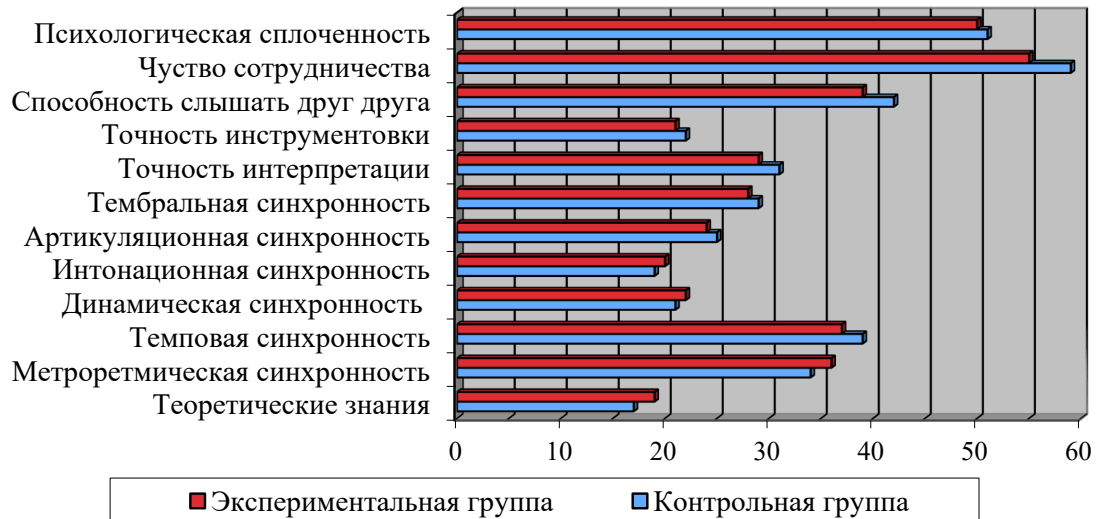
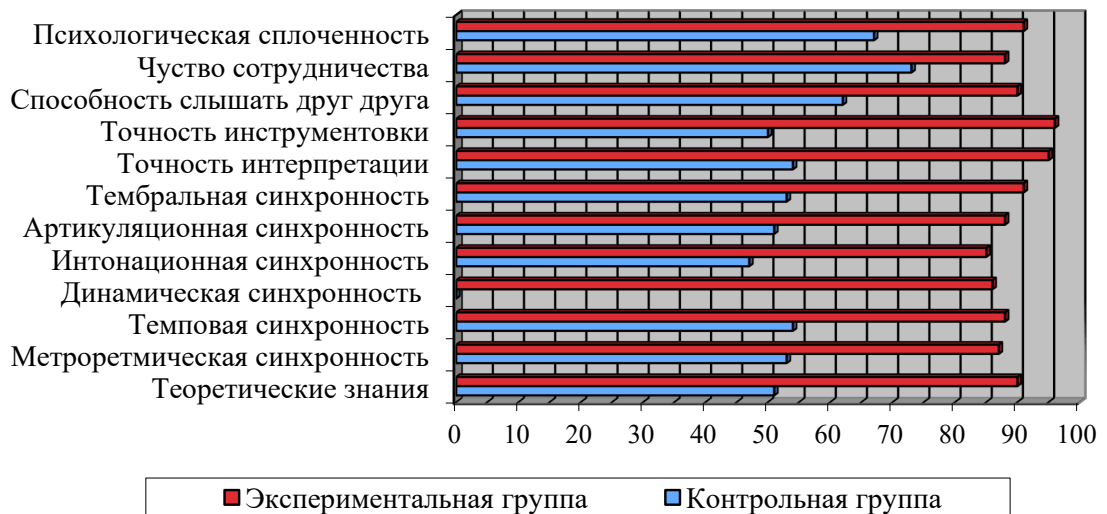


Диаграмма 5 (продолжение)

Показатель высокого уровня теоретических знаний, исполнительских умений и навыков, общих способностей экспериментальной и контрольной группе (второй курс)

Высокий уровень (второй курс) после эксперимента



В анкетировании приняло участие 80 студентов народной музыки инструменты отделений со 1–4 курс. Принимая во внимание знания студентов разных классов составляют разные, вопросы, поднятые не то же самое.

Вопросы анкетирования:

1 курс

1. интересно ли вам играть в ансамбле и готовы ли вы учиться?
2. вы когда-либо играли в инструментальном ансамбле? Что вы знаете о курсе обучения игре в национальном ансамбле?
3. знакомы ли вы с классификацией и видами китайских национальных ансамблей?

2–4 курс

1. Знаете ли вы, в чем разница между сольным исполнением и исполнением в группе? Какое вам больше нравится?
2. Какой главный стимул посещать занятия по игре в ансамбле?
3. Какая главная сложность на занятиях по игре в национальном ансамбле?
4. Каким образом вы улучшаете понимание произведения для ансамбля?
5. Ваша степень удовлетворенности методами преподавания игры в ансамбле? Каковы результаты?
6. Вы сами упражнялись в игре в ансамбле? Какие техники вам удалось постичь таким образом?
7. На ваш взгляд, достаточное ли количество произведений вы изучаете за 1 семестр?

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Репертуар для различных составов ансамблей
китайских народных инструментов

1. Однородные составы:

1.1. Дуэт

- Дуэт эрху – эрху I, эрху II;
Южная народная музыка, Чжун Хуа Люй Бань «中花六板» (23),
Чжан Шао, Хуа Гу Дяо «花鼓调» (3),
Хуа Яньцзюнь, Блик луны в двух источниках «二泉映月» (25),
Хуан Хуайхай, Скаковая лошадь «赛马» (15).
- Дуэт ди – ди I, ди II;
Чжу Сяогу, Тауншип душа «乡魂» (3),
Цюй Гуани, Сестра в прерии «草原小姐妹» (1),
Бао Аофа, Праздновать «欢庆» (2),
Лян Рэйин, Развещающиеся бабочки «蝶双飞» (4).
- Дуэт гучжэн – гучжэн I, гучжэн II;
Хэнань народной музыки, Цзянь Дянь Хуа «剪靛花» (8),
Хэнань народной музыки, Шуй Лун Ииь «水龙吟» (10),
Аньхуй народные песни, Фэн Ян Хуагу «凤阳花鼓» (10),
Цзянсу народные песни, Цветок тростник «芦柴花» (10).
- Дуэт яанцинь – яанцинь I, яанцинь II;
Лань Вэйвэй, Сломанной дружба «断云远» (12),
Люй Вэньчэн, Осенняя луна в озере «平湖秋月» (24),
Фу Пэйхуа, Хань Тань Лэй «旱天雷» (24),
Ма Сыцун, Весенний танец «春天舞曲» (24).
- Дуэт пипа – пипа I, пипа II.
Люй Баошань, Хань Я Си Шуй «寒鸦戏水» (29),
Ван Хуйжань, Танец народности И «彝族舞曲» (29),

Ли Дэбао, Пастырское танец «田园舞曲» (29),

Ли Куньли, Осенняя ночь в реки Лу «鹭江秋夜» (29).

1.2. Трио

- Трио эрху – эрху I, эрху II, эрху III;

Лэй Чжэнбан, Расцвести Малан «马兰花开» (1),

Синьцзян народная песня, Пришлите мне розы «送我一枝玫瑰花» (2),

Синьцзян народная песня, А Ла Му Хань «阿拉木汗» (2),

Чжу Сяогу, Веселый праздник «欢腾的节目» (6).

- Трио ди – ди I, ди II, ди III;

Шаньси народные песни, Идти в запад «走西口» (26),

Фу Пэйхуа, Хань Тань Лэй «旱天雷» (26),

Вэй Сяньчжун, Извозчик доставка еды «扬鞭催马运粮忙» (27),

Цзянь Гуани, Новая песня для кочевников «牧民新歌» (27).

- Трио гучжэн – гучжэн I, гучжэн II, гучжэн III;

Люй Вэй Гуан, По реке в День поминовения усопших «清明上河图» (9),

Ван Цыхэн, Бегония цветы под луной «月下海棠» (10),

Шаньси народная песня, Распускаться «开花» (10),

Цао Вэньгун, Весна в горах «满山春色» (10).

- Трио яанцинь – яанцинь I, яанцинь II, яанцинь III;

Хачатурян, Танец с саблями «马刀舞曲» (24),

Юй Цинчжу, Танец в южной Синьцзян «南疆舞曲» (24),

Ли Линлин, Бабочки летают в бамбуковом лесу «蝶梦飞竹» (24),

Синьцзян народная песня, А Ла Му Хань «阿拉木汗» (18).

- Трио пипа – пипа I, пипа II, пипа III.

Линь Хай, Удовольствия «欢沁» (29),

Цзянсу народная песня, Зеленая ива «杨柳青青» (11),

Цунь Фу, Родной город луна «月是故乡明» (11),

Чжоу Чэнлун, Тань Цы Юнь «弹词韵» (15).

1.3. Квартет

- Квартет эрху – эрху I, эрху II, эрху III, эрху IV;
 - Чжан Баоцин, Веселый праздник «节日的欢乐» (1),
 - Пэн Сюйван, Цветы прекрасны и луна полна «花好月圆» (4),
 - Ван Югуй, Весной сказка «春天的故事» (6),
 - Чэнь Чжанцзюнь, Песня урожая «丰收情» (6).
- Квартет гучжэн – гучжэн I, гучжэн II, гучжэн III, гучжэн IV;
 - Шэнь Хаочу, Флейты и барабаны в сумерках «夕阳箫鼓» (8),
 - Хуа Яньцзюнь, Блик луны в двух источниках «二泉映月» (8),
 - Хунань народная песня, Ма Сан Шу Да Дэн Тай «马桑树儿搭灯台» (9),
 - Тайвань народная песня, Вспоминая «思想起» (9).
- Квартет яанцинь – яанцинь I, яанцинь II, яанцинь III, яанцинь IV; Н.А. Римского, Полет шмеля «野蜂飞舞» (13),
 - Румынские народные песни, Весна «春天» (13),
 - Гуандун Музыка, Бу Бу Гао «步步高» (14),
 - Гуйчжоу народные песни, А Ли Ли «阿哩哩» (19).
- Квартет пипа – пипа I, пипа II, пипа III, пипа IV.
 - А. Пьяццолла, Libertango «自由探戈» (29),
 - Ван Хуань, Цянь Лин Цзуй Гэ «黔岭醉歌» (29),
 - В. А. Моцарт, Турецкий марш «土耳其进行曲» (29),
 - Люй Вэньчэн, Осенняя луна в озере «平湖秋月» (24).

1.4. Квинтет

- Квинтет эрху – эрху I, эрху II, эрху III, эрху IV, эрху V;
 - Чжоу Вэй, Виноград созревает «葡萄熟了» (25),

Хуа Яньцзюнь, Блик луны в двух источниках «二泉映月» (25),

Не Эр, Танец золотого змея «金蛇狂舞» (20),

Российская народная песня, Текстильная девушка «纺织姑娘» (5).

- Квintет гучжэн – гучжэн I, гучжэн II, гучжэн III, гучжэн IV, гучжэн V;

Цао Чжэн, Юй Чжоу Чан Вань «渔舟唱晚» (9),

Пэн Сюйван, Танец народности Яо «瑶族舞曲» (9),

Ся Баочэнь, Три Шесть «三六» (9),

Древние песни, Шу Ин «疏影» (9).

- Квартет пипа – пипа I, пипа II, пипа III, пипа IV, пипа V.

Ли Куньли, Таинственный Лопбупо «神秘的罗布泊» (29),

Сычуань народная песня, Самшит полюс «黄杨扁担» (17),

Древние песни, Музыки для город Вэй «阳关三叠» (6),

Сюй Сяолинь, Цзянь Чань Юе «建昌月» (29).

2. Смешанный состав:

2.1. Дуэт

- эрху и гучжэн;

Цай Цзинмин, Красивая южная «江南好» (7),

Чжоу Цзелунь, Хризантемы башня «菊花台» (7),

Чжань Юнминь, Цай Ча Пу Де «采茶扑蝶» (1),

Чжоу Цзелунь, бело-синий фарфор «青花瓷» (5).

- эрху и янцинь;

Южная народная музыка, Юнь Цин «云庆» (23),

Южная народная музыка, Песня радости «欢乐歌» (23),

Дэн Цзяньдун, Гу Су Чунь Сяо «姑苏春晓» (23),

Мэн Шэнжун, Восхождение на горный тигр «打虎上山» (3).

- эрху и ди;

Южная народная музыка, Куай Хуа Люй Бань «快花六板» (23),
 Южная народная музыка, Хуа Люй Бань «花六板» (23),
 Южная народная музыка, Чжун Хуа Люй Бань «中花六板» (23),
 Песни из опер ху, Цзы Чжу Дяо «紫竹调» (14).

- ди и пипа;

Жуань Кунь Шэнь, Дождливое Юг «烟雨江南» (26),
 Линь Хай, Пипа язык «琵琶语» (19),
 Линь Хай, Удовольствия «欢沁» (29),
 Хэ Ту, Дождливый юг «雨碎江南» (11).

- ди и гучжэн;

Ван Липин, Цю Чуан Фэн Юй Си «秋窗风雨夕» (3),
 Шаньси народные песни, Идти в запад «走西口» (27),
 Хунань народная песня, Река Люян «浏阳河» (7),
 Чжуан Хань, Песня рыбака «水乡欢歌» (6).

- гучжэн и пипа.

Сычуань народная песня, Самшит полюс «黄杨扁担» (26),
 Юньнань народная песня, А Си Тяо Юе «阿细跳月» (26),
 Гуандун Музыка, Дао Чуй Лянь «倒垂帘» (26),
 Хэ Люйтин, Песня партизаны «游击队歌» (26).

2.2. Трио:

- эрху, ди и гучжэн (янцин, или пипа);

Люй Сяочжан, Весенняя лунная ночь над рекой «春江花月夜» (23),
 Ханчжоу народная музыка, Сяо Ми Шан «小霓裳» (23),
 В. А. Моцарт, Турецкий марш «土耳其进行曲» (16),
 Ши Гуаннань, Туруфан виноград созревает «吐鲁番的葡萄熟了» (15).

- две гучжэн и ди (эрху или янцин);

Лю Кэцюань, Дезерт роуз «沙漠玫瑰» (8),
 Древние песни, Горные вершины и текущие воды «高山流水» (8),
 Шэн Хаоцу, Си Ян Сяо Гу «夕阳箫鼓» (8),
 Чжан Чао, Луна в пруду лотосов «荷塘月色» (11).

- две пипа и эрху (пипа).

Фуцзяньнародная музыка, Цай Ча Дэн «采茶灯» (4),
 Цянь Цаое, Сы Фань «思凡» (12),
 Лю Минюань, Си Ян Ян «喜洋洋» (14),
 Японские народные песни, Сакура «樱花» (16).

2.3. Квартет

- ди, гучжэн, янцинъ, пипа;

Лань Вэйвэй, Цин Бэй Юе «倾杯乐» (12),
 Гуйчжоу народные песни, А Ли Ли «阿哩哩» (19),
 Гуйчжоу народные песни, А Си Ли Си «阿西里西» (20),
 Фан Хуйцзу, Золотой век «金色年华» (20).

- ди, гучжэн, янцинъ, эрху;

Чэнь Яосин, фестиваль «节庆» (21),
 Ли Гуаньчжун, Да Гэ «打歌» (21),
 Не Эр, Танец золотого змея «金蛇狂舞» (14),
 Чжу Сяогу, Реки рассвет «江畔朝霞» (6).

- ди, гучжэн, пипа, эрху;

Яо Цян, Ностальгия «乡情» (4),
 Лун Фэй, Красивое озеро Тайху «太湖美» (4),
 Пэн Сюйван, Цветы прекрасны и луна полна «花好月圆» (4),
 Чжан Чжунли, Си Лин Мэнь «喜临门» (1).

- янцинъ, гучжэн, пипа, эрху.

Люй Сян, Да Гу Пань «打盞盞» (1),

Сю Цзюнь, Орхидея «君子兰» (1),

Гуандун Музыка, Шуан Шэнь Хэн «双声恨» (1),

Тайвань народная песня, Вспоминая «思想起» (9)

2.4. Квинтет

- Квинтет: ди, гучжэн, янцин, пипа, эрху.

Жэнь Гуан, Цай Юнь Чжуй Юе «彩云追月» (14),

Люй Вэньцин, Каприччио великая китайская стена «长城随想曲» (21),

Румынские народные песни, Весна «春天» (13),

Чжан Яньлин, Возвращение домой «故乡行» (15).

Сборники

1. 刘湘, 《刘明源民乐合奏曲集》, 现代出版社, 2015. 05, 299页。
(Лю Сян. Ансамбль народной музыки Лю Мин-юаня. Современный издательский дом. — Пекин, 2015. — 299 с.)
2. 黄振奋, 《新编小型民乐队曲集》, 人民音乐出版社, 2010. 03, 251页。
(Хуан Чжэнфэн. Новый малый народный ансамбль. Народное музыкальное издательство. — Пекин, 2010. — 251 с.)
3. 朱晓谷, 《民族器乐重奏曲精选》, 安徽文艺出版社, 2011. 04, 162页。
(Чжу Сяогу. Национальные инструментальные ансамбли. Издательство искусства и литературы Аньхуэй. — Аньхуэй, 2011. — 162с.)
4. 张文禄, 《青少年民乐队训练速成·总谱》, 上海音乐出版社, 2011. 08, 256页。
(Чжан Вэньлу. Пособие для национальных молодежных оркестров. Музыкальное издательство Шанхая. — Шанхай, 2011. — 256 с.)
5. 朱晓谷, 《通俗民族器乐合奏曲集(上)》, 安徽文艺出版社, 2015. 05, 140页。
(Чжу Сяогу. Популярный национальный инструментальный ансамбль (1 ч.) Издательство искусства и литературы Аньхуэй. — Аньхуэй, 2015. — 140 с.)

6. 朱晓谷, 《通俗民族器乐合奏曲集(下)》, 安徽文艺出版社, 2015. 01, 125页。(Чжу Сяогу. Популярный национальный инструментальный ансамбль (2. ч.) Издательство искусства и литературы Аньхуэй. — Аньхуэй, 2015. — 125 с.)
7. 常晓东, 《箏乐飞歌: 古筝合奏重奏曲集》, 安徽文艺出版社, 2015, 08. 142页。(Чан Сяодун. Чжэн-юе Фэйгэ: Сборник произведений для ансамблей с гучжэн. Издательство искусства и литературы Аньхуэй. — Аньхуэй, 2015. — 142 с.)
8. 林玲, 《古筝重奏曲集1》, 人民音乐出版社, 2014. 07, 174页。(Линь Лин. Произведения для ансамблей с гучжэн. (1 ч.) Народное музыкальное издательство. — Пекин, 2014. — 174 с.)
9. 林玲, 《古筝重奏曲集2》, 人民音乐出版社, 2015. 01, 182页。(Линь Лин. Произведения для ансамблей с гучжэн. (2 ч.) Народное музыкальное издательство. — Пекин, 2015. — 182 с.)
10. 曹蒙蒙, 曹文工, 《古筝重奏合奏曲集》, 上海音乐出版社, 2012. 06, 127页。(Цао Мэнмэн, Цао Вэньгун. Произведения для ансамблей с гучжэном. Музыкальное издательство Шанхая. — Шанхай, 2012. — 127 с.)
11. 周成龙, 《中国丝竹乐小合奏重奏曲选》, 上海教育出版社, 2012. 01, 264页。(Чжоу Чэнлун. Малый китайский ансамбль Сычжюе. — Шанхай: Шанхайское образовательное издательство, 2012. — 264с.)
12. 兰维薇, 《中国民乐室内乐教程(现代卷)》, 中央音乐学院出版社, 2013. 03, 126页。(Лань Вэйвэй. Учебное пособие по китайской народной камерной музыке (Современные произведения). — Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2013. — 126 с.)
13. 曹文工, 《中国民族器乐合奏曲集(一): 民族弹拨乐曲选》, 人民音乐出版社, 2015. 03, 362页。(Цао Вэньгун. Произведения для народных инструментальных ансамблей Китая (1 ч.): щипковые народные инструменты. — Пекин: Народное музыкальное издательство, 2015. —

- 362 с.)
14. 周国华, 《民乐合奏·重奏曲精选1》, 上海音乐学院出版社, 2002. 01, 98页。(Чжоу Гохуа. Произведения народной музыки. (1 ч.). — Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2002. — 98 с.)
15. 周国华, 《民乐合奏·重奏曲精选2》, 上海音乐学院出版社, 2002. 04, 189页。(Чжоу Гохуа. Произведения народной музыки. (2 ч.). — Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2002. — 189 с.)
16. 周国华, 《民乐合奏·重奏曲精选3》, 上海音乐学院出版社, 2002. 06, 130页。(Чжоу Гохуа. Произведения народной музыки. (3 ч.). — Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2002. — 130 с.)
17. 周国华, 《民乐合奏·重奏曲精选4》, 上海音乐学院出版社, 2005. 03, 146页。(Чжоу Гохуа. Произведения народной музыки. (4 ч.). — Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2005. — 146 с.)
18. 王直, 《中国民族乐队合奏曲选集1》, 中央音乐学院出版社, 2005. 06, 195页。(Ван Чжи. Пьесы для китайского национального оркестрового ансамбля (1 ч.). — Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2005. — 196 с.)
19. 王直, 《中国民族乐队合奏曲选集2》, 中央音乐学院出版社, 2005. 12, 260页。(Ван Чжи. Пьесы для китайского национального оркестрового ансамбля (2 ч.). — Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2005. — 260 с.)
20. 王直, 《中国民族乐队合奏曲选集3》, 中央音乐学院出版社, 2006. 12, 330页。(Ван Чжи. Пьесы для китайского национального оркестрового ансамбля (3 ч.). — Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2006. — 330 с.)
21. 王直, 《中国民族乐队合奏曲选集4》, 中央音乐学院出版社, 2007. 04, 332页。(Ван Чжи. Пьесы для китайского национального оркестрового

- ансамбля (4 ч.). — Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2007. — 240 с.)
22. 王直, 《中国民族乐队合奏曲选集5》, 中央音乐学院出版社, 2007. 04, 304页。 (Ван Чжи. Пьесы для китайского национального оркестрового ансамбля (5 ч.). — Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2007. — 304 с.)
23. 沈凤泉, 《沈凤泉江南丝竹艺术》, 上海音乐出版社, 2015. 09, 161页。 (Шэн Фэнцюань. Искусство южного ансамбля. — Шанхай: Шанхайское музыкальное издательство, 2015. — 161 с.)
24. 李玲玲, 《蝶梦飞竹: 扬琴重奏、合奏曲集》, 现代出版社, 2008. 11, 136页。 (Ли Линлин, Де Мэн Фэй Чжу. Пьесы для ансамбля с янцинь. — Пекин: Современный Издательский дом, 2008. — 136 с.)
25. 周维, 《二胡经典曲集》, 中央音乐学院出版社, 2014. 01, 287页。 (Чжоу Вэй. Классическая музыка эрху. — Пекин: Издательство Центральной консерватории, 2014. — 287 с.)
26. 沙里晶, 傅华强, 《琵琶古筝二重奏曲集》, 广东科技出版社, 2001. 09, 77页。 (Ша Лицзин, Фу Хуацянь. Дуэт для пипы и гучжэн. — Гуандун: Научно-техническое издательство Гуандун, 2001. — 77 с.)
27. 王建民, 《中国竹笛协奏曲精选》, 上海音乐学院出版社, 2016. 04, 281页。 (Ван Цзяньмин. Концерт для китайской бамбуковой флейты. — Шанхай: Издательство Шанхайской консерватории, 2016. — 281 с.)
28. 张维良, 《竹笛经典名曲集》, 安徽文艺出版社, 2008. 01, 48页。 (Чжан Вэйлян. Классические произведения для бамбуковой флейты. — Аньхуэй: Издательство искусства и литературы Аньхуэй, 2008. — 48 с.)
29. 李昆丽, 《琵琶重奏作品集》, 西南师范大学出版社, 2016. 06, 114页。 (Ли Кунли. Сборник произведений для ансамбля с пипа. — Чунцин: Издательство Юго-западного педагогического университета, 2016. — 114 с.)