

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»**

Доу Иньци

**ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ РАЗВИТИЯ КИТАЙСКОЙ
ФОРТЕПИАННОЙ ПЕДАГОГИКИ**

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

**Диссертация
на соискание ученой степени кандидата педагогических наук**

**Научный руководитель:
кандидат педагогических наук,
доцент А.П. Мансурова**

Москва - 2022

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Теоретические основания развития китайской фортепианной педагогики	
1.1. Становление фортепианного образования в Китае: хронологический анализ причин и факторов.....	19
1.2. Национальная специфика развития современной китайской фортепианной педагогики.....	36
1.3 Теоретико-методическая модель развития китайской фортепианной педагогики.....	53
Выводы по первой главе.....	78
Глава 2. Совершенствование методики и практики обучения игре на фортепиано на основе модели развития китайской фортепианной педагогики	
2.1 Мониторинг современной системы фортепианного образования Китая: педагогический, творческий, исполнительский аспекты.....	81
2.2. Апробация теоретико-методической модели развития китайской фортепианной педагогики.....	109
2.3 Технологии внедрения теоретико-методической модели развития китайской фортепианной педагогики.....	147
Выводы по второй главе.....	172
Заключение.....	174
Список использованной литературы.....	178
Приложение.....	194

Введение

Актуальность исследования. Фортепианная педагогика развивается в Китае уже более ста лет. На протяжении XX века внедренные иностранные фортепианные школы трансформировались с учетом национальных условий, постепенно формируя китайские традиции фортепианного творчества, педагогики и исполнительства, учитывающие национальное культурное наследие, менталитет, эстетику и музыкальное мышление.

Выдающиеся китайские пианисты и педагоги – Ланг Ланг, Ли Юнди, Ван Юйцзя, Чен Са, Ли Цуйвэй, Фань Цзисэнь, У Леци, Ли Цзялу, И Кайдзи, Чжоу Гуанжэнь, Чжу Гунъи, Фу Конг, Лю Шикунь, Инь Чэнцзун, Гу Шэнъин, Ли Минцзян, Бао Вэй, Чжао Йи, Сюй Чжун, Конг Сяндун и др. – добились больших успехов в мировом масштабе, вызвав широкий резонанс и заложив основы для развития национальной фортепианной школы и системы преподавания. Их ученики доказали, что концепции, методы, приемы обучения в классах фортепиано в Китае способны формировать исполнительские таланты мирового уровня. Большой успех отдельных пианистов требует всестороннего анализа уникального феномена, каким на сегодня является китайская традиция обучения игре на фортепиано, систематизации национальных теоретических, методических, технологических характеристик преподавания для массового внедрения в Китае, повышения уровня педагогического мастерства китайских преподавателей фортепиано, а также популяризации национальной системы преподавания за рубежом.

Современное китайское общество добилось значительных достижений в области фортепианного образования, теоретических исследований по проблемам развития фортепианного искусства, создания оригинальных композиций на основе национальных музыкальных моделей. Большое государственное и общественное внимание уделяется задаче обеспечения талантливым и начинающим музыкантам возможности профессионального

обучения на родине.

В то же время фортепианная педагогика и образование в Китае подвержены деструктивному влиянию **противоречий** теоретико-методического, организационно-институционального, дидактического, информационно-коммуникативного и технологического характера между:

- высокими результатами профессиональной подготовки единичных талантливых пианистов в главных консерваториях Китая и низким уровнем качества обучения игре на фортепиано в учреждениях дополнительного, среднего и высшего образования;

- высокими техническими результатами процесса обучения игре на фортепиано в связи с нацеленностью на исключительно техническое воспроизведение произведений в очень быстром темпе путем механического заучивания нотного текста и практически полным отсутствием музыкально-теоретических и художественно-эстетических результатов обучения в классах фортепиано по всей стране в силу ограниченных общественных представлений о целях музыкального образования, а также теоретической и научно-методической неподготовленности педагогов-пианистов;

- осознанием фортепианным сообществом Китая педагогической значимости формирования художественно-эстетического, теоретико-методического и дидактического компонентов китайского фортепианного образования на основе национальной музыкальной культуры и отсутствием методик обучения игре на фортепиано с учетом специфики китайской музыкальной культуры, на основе национальной учебно-инструктивной фортепианной литературы, принимая во внимание особенности художественно-выразительных средств китайского исполнительского искусства;

- очевидной необходимостью интеграции национального фортепианного репертуара в образовательный процесс китайских учебных заведений на всех ступенях фортепианного образования и отсутствием

соответствующей подготовки к обучению исполнительству китайских фортепианных произведений с учетом национальной музыкально-эстетической специфики, а также застойными тенденциями в области фортепианного творчества, недостаточностью новых фортепианных произведений, отражающих уникальный национальный стиль и выражающих дух китайской культуры;

– осознанием китайского фортепианного педагогического сообщества социокультурной значимости организации качественного массового фортепианного образования и наличием исключительно традиционной программы обучения фортепианному исполнительству элитного характера и высокого уровня сложности, не отвечающей критериям массового фортепианного образования, требующего художественно-эстетического развития за счет таких видов музыкальной деятельности, как аранжировка, транспонирование, изучение теории музыки, музыкальной формы, импровизация, пение, подбор аккомпанемента и др. Механическое заучивание произведений по примеру профессиональных музыкантов не дает студентам педагогических и художественно-творческих результатов.

Анализ выявленных противоречий, как в национальном масштабе, так и на уровне индивидуального обучения в классе фортепиано позволил сформулировать **проблему исследования**: каким образом обеспечить прогрессивное развитие китайской фортепианной педагогики?

Степень научной разработанности проблемы.

Первые фундаментальные теоретические и методические труды, школы, инструктивные материалы по фортепианному исполнительству (И.С. Баха, Р.М. Брейтгаупта, Ф. Гюнтена, Л. Келера, М. Клементи, И.Б. Крамера, Л. Пледи, К. Черни, С.Ф. Шлезингера и др.) стали массово доступны европейским преподавателям и обучающимся с XIX в. и до сих пор представляют историко-теоретическую и педагогическую ценность.

Эпоха интенсивного развития и популяризации фортепианного образования в Европе и, в том числе, в России обусловила исключительный рост числа учебных, методических, дидактических и публицистических материалов по всем ключевым вопросам фортепианного обучения, разработанных именитыми педагогами и исполнителями (Л.А. Баренбойма, А.Н. Есиповой, Б.Л. Кременштейн, И. Гофмана, Г.Г. Нейгауза, В.И. Сафонова и др.).

Китайская история становления теории и методики обучения игре на фортепиано включает работы Б.С. Захарова, А.Н. Черепнина и нескольких представителей первого поколения пианистов Китая. Между тем современные национальные исследования в области фортепианного образования и исполнительства исчисляются сотнями публикаций – научных статей, монографий, учебных пособий (Bai Bin, Bi Hanwen, Bian Meng, Cao Zifang, Chang Lin, Chen Chao, Cheng Junming, Ding Yufei, Fan Yuanzhu, Fan Zumeng, Feng Xiao, Gao Jian, Huang Lili, Jin Zheng, Li Dongjing, Li Guizhu, Li Fei, Li Yan, Li Yuyuan, Lin Jiaxuan, Liu Yuqing, Liu Zhenxi, Liu Zhiting, Lv Jing, Ma Da, Shen Jiaxian, Tang Dan, Tong Daojin, Wan Mingfang, Wang Hongxu, Wang Jie, Wei Liuchun, Wu Ling, Wu Meng, Wu Xiao, Xu Ning, Xu Zhengyuan, Xue Weien, Yang Hong, Yan Yong, Yao Ting, Zhang Ruirong, Zhao Dianchong, Zhang Jingwei, Zhang Meng, Zhang Xin, Zhu Xiaofei). Также сформирован пласт научных исследований русских музыковедов, педагогов и профессиональных исполнителей, анализирующих достижения китайской фортепианной культуры и искусства с точки зрения европейских критериев (С.А. Айзенштадта, Г.А. Дивеевой, И.С. Ермаченко, Н.А. Королевой, О.А. Курганской, С.А. Просекова и др.).

Многие исследования китайских фортепианных педагогов и исполнителей представлены на русском языке в виде кандидатских диссертаций и научных публикаций (Бао Хуйцяо, Бянь Мэн, Ван Сяои, Ван Сяокунь, Ван Шижан, Ван Юхэ, Вэй Тинге, Дай Хайпэн, Дэн Чжаои, Ин

Шичжэнь, Кан Ю, Ли Инхай, Ли Сонглан, Ли Хуэй, Ли Чен, Ли Чжо, Ли Юе, Ли Юнь, Лю Сяодун, Лю Цзинь, Лю Цинган, Ма Да, Ма Цзяньцян, Ма Шипинг, Ми Юань, Мин Чэнцзюнь, Мэн Дань, Мэн Мэй, Ни Хунцзинь, Се Хэн, Се Чанцин, Сунь Цзинань, Сюй Бо, Ся Цзюньвэй, У Чжэньюй, У Юань, Фэн Сяоган, Ху Янцзи, Хуан Пин, Хуан Сяньюй, Хуан Ян, Хэ Лиша, Цао Цзин, Цинь Цинь, Цуй Венвэнь, Цуй Шигуан, Чао Чжичжэн, Че Инбин, Чен Ган, Чжан Гуйжун, Чжан Жуйжун, Чжан Лили, Чжан Пин, Чжан Цзирень, Чжан Яннан, Чжао Сяошэн, Чжоу Вэйминь, Чжоу Дань, Чжоу Цинь, Чэнь Даньси, Чэн Ин, Чэнь Лэй, Чэнь Сюй, Чэнь Цинфэн, Ю Навэй, Ян Бохуа).

Однако их анализ показал, что, рассматривая досконально отдельные аспекты (например, общеисторические или музыковедческие в контексте творчества конкретного китайского композитора или исполнителя), соотечественники не охватывают своим исследовательским вниманием глобальные теоретико-методические, дидактические, организационно-институциональные и информационно-коммуникативные проблемы массового фортепианного образования в Китае, не исследуют национальные условия развития современной китайской фортепианной педагогики.

Имеющиеся китайские исследования, ориентированные на преемственность иностранного педагогического опыта, не учитывают национальную специфику китайской музыкальной культуры, художественно-эстетические традиции, необходимость интеграции национального фортепианного репертуара в образовательный процесс китайских учебных заведений на всех ступенях фортепианного образования и разработки специальной методики обучения исполнению китайских фортепианных произведений в соответствии с национальными музыкально-эстетическими критериями.

Очевидна необходимость моделирования эталонного процесса развития китайской фортепианной педагогики на структурном, содержательном и функциональном уровнях, отвечающего международным

требованиям к результатам подготовки музыкантов, а также национальным потребностям массового фортепианного образования с учетом традиционных художественно-эстетических принципов и достижений народной музыкальной культуры.

Актуальность исследования, наличие острых противоречий и отсутствие целостных системных научно-методических и технологических решений обусловили **тему исследования**: «Теоретико-методическая модель развития китайской фортепианной педагогики».

Цель исследования – разработать, научно обосновать и апробировать теоретико-методическую модель развития китайской фортепианной педагогики.

Объект исследования – процесс обучения игре на фортепиано в Китае.

Предмет исследования – развитие китайской фортепианной педагогики с учетом национальной специфики.

Задачи исследования:

- проанализировать становление фортепианного образования в Китае в хронологической последовательности;
- выявить национальную специфику развития современной китайской фортепианной педагогики;
- сформировать теоретико-методическую модель развития китайской фортепианной педагогики;
- осуществить мониторинг современной системы фортепианного образования Китая;
- апробировать теоретико-методическую модель развития китайской фортепианной педагогики;
- разработать технологии внедрения теоретико-методической модели развития китайской фортепианной педагогики.

Организация исследования осуществлялась с учетом следующей **гипотезы**: процесс развития китайской фортепианной педагогики и,

соответственно, совершенствования национального фортепианного образования будет эффективным, если:

1) проанализировать становление фортепианного образования в Китае в педагогическом, теоретико-методическом, дидактическом, музыкально-творческом, исполнительском аспектах в различные исторические периоды;

2) выявить национальную специфику развития современной китайской фортепианной педагогики на основе сопоставительного анализа западных и китайской фортепианных школ;

3) сформировать теоретико-методическую модель развития китайской фортепианной педагогики, нацеленной на создание эффективной образовательной системы в сфере фортепианного искусства с учетом национальной специфики;

4) осуществить мониторинг современной системы фортепианного образования Китая для эмпирического подтверждения проблемных аспектов и определения векторов внедрения теоретико-методической модели развития китайской фортепианной педагогики;

5) апробировать теоретико-методическую модель развития китайской фортепианной педагогики в формате индивидуального обучения исполнителей различного уровня подготовки с учетом национальной специфики;

6) разработать технологии внедрения теоретико-методической модели развития китайской фортепианной педагогики.

Методологические основы исследования:

- хронологический подход к организации исследовательской аналитической деятельности с целью выявления последовательности, причинно-следственных связей, условий, факторов и результатов становления фортепианной педагогики и образования;

- системный подход к теоретико-методическому моделированию процесса развития китайской фортепианной педагогики;

- структурно-функциональный принцип исследования теоретического, методического, организационно-институционального, информационно-коммуникативного компонентов системы фортепианного образования;

- индивидуально-личностный подход к разработке методического и дидактического содержания авторской модели для организации процесса обучения в классе фортепиано.

Теоретические основы исследования:

- взгляды российских музыкантов на проблемы профессионального фортепианного исполнительства (А.Д. Алексеев, Л.А. Баренбойм, А.Б. Гольденвейзер, Т.Г. Мариупольская, А.А. Николаев, Л.В. Николаев, В.И. Сафонов, Г.М. Цыпин, А.П. Юдин);

- фундаментальные труды в области фортепианной педагогики (А.Н. Есипова, К.Н. Игумнов, Г.М. Коган, Б.Л. Кременштейн, Г.Г. Нейгауз, Л.Н. Оборин, О.Ф. Шульпяков);

- популярные методические работы по обучению игре на фортепиано на начальном этапе (А.Д. Артоболевская, С.И. Савшинский, А.А. Шмидт-Шкловская, Т.Б. Юдовина-Гальперина);

- ключевые педагогические и художественно-эстетические взгляды китайских пианистов и педагогов, определившие сущность, принципы, критерии национальной специфики фортепианной педагогики и образования (Вэй Тинге, Ге Дейю, Дэн Чжаои, Ин Шичжэнь, Ли Инхай, Лю Бянь, Ляо Нэйсюн, Ни Хунцзинь, Ситу Бичун, Сунь Минчжу, У Тайин, Чжан Цзинвэй, Чжоу Гуанжэнь, Чжоу Минсунь, Чэнь Ланцю, Ши Цзинлинь);

- труды китайских пианистов и преподавателей в области детской национальной фортепианной педагогики (Вэй Сяофань, Ли Фейлан, Ли Чунгуан, Се Гэн, Сунь Минчжу, Тонг Даоцзинь, Хуа Минь, Чжан Юнцин, Чжао Сяошен, Чэнь Фумей, Чэнь Цинфэн, Шэн Ицзянь, Ян Сунинг).

Методы исследования:

- теоретические: сбор и сравнительный анализ литературы по вопросам

истории, теории, методики и практики обучения игре на фортепиано; метод междисциплинарного исследования современного состояния процесса обучения игре на фортепиано с точки зрения этномузыкологии, традиционной музыкальной эстетики и культуры, общей, возрастной и музыкальной педагогики и психологии; исторический анализ развития фортепианной педагогики, творчества и исполнительства, теоретических работ по фортепианной педагогике, учебников по фортепиано; сравнительный анализ китайской и западной фортепианной педагогики и культуры; сравнительный анализ китайского и зарубежного педагогического и концертного репертуара;

- эмпирические: социологические методы (мониторинг, наблюдение, беседа, диагностика, опрос); педагогический эксперимент в условиях индивидуального взаимодействия в классе фортепиано; наблюдение за выполнением диагностических заданий; статистические и дескриптивные методы анализа и оценки результатов мониторинга, диагностики и педагогического эксперимента.

Базы исследования: начальная школа при университете Чжэнчжоу, г. Чжэнчжоу, Китай; федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московский государственный институт культуры»; государственное бюджетное учреждение дополнительного образования г. Москвы «Детская школа искусств им. М.А. Балакирева».

Этапы исследования.

На первом этапе (2018-2019 гг.) была выявлена проблема, поставлена цель исследования и определены задачи для ее достижения, сформулирована гипотеза, разработан понятийный аппарат, осуществлены контент - анализ, отбор и изучение научной, исторической и методической литературы, сделаны обобщения и выводы.

На втором этапе (2019-2020 гг.) осуществлено моделирование

эталонного образовательного процесса, проведен анализ и отбор методических и дидактических материалов для разработки стратегии и содержания педагогической работы в классе фортепиано, разработан диагностический инструментарий для проведения педагогического эксперимента и программа мониторинга системы фортепианного образования в Китае.

На третьем этапе (2019-2021 гг.) были проведены: мониторинг, диагностика, беседы, педагогический эксперимент, анализ хода и результатов всех реализованных эмпирических методов исследования, обобщение, методическое резюмирование, разработка технологий внедрения теоретико-методической модели развития китайской фортепианной педагогики, заключительная коррекция содержания и оформления труда.

Научная новизна исследования:

- научно обоснованы причины и факторы становления фортепианного образования в Китае, обусловившие современное состояние китайской фортепианной педагогики на информационном, организационно-институциональном, кадровом, художественно-эстетическом, теоретико-методическом, дидактическом и процессуально-технологическом уровнях;

- выявлена национальная специфика развития современной китайской фортепианной педагогики, учет которой позволяет совершенствовать структуру и содержание процесса обучения игре на фортепиано на всех уровнях исполнительской и педагогической подготовки;

- разработана теоретико-методическая модель развития китайской фортепианной педагогики, структуру которой составляют информационный, организационно-институциональный, кадровый, художественно-эстетический, теоретико-методический, дидактический и процессуальный технологический компоненты;

- аргументированы цели и результаты мониторинга современной системы фортепианного образования Китая, подтверждающие наличие

проблемных аспектов и определяющие векторы внедрения теоретико-методической модели развития китайской фортепианной педагогики;

– научно обоснована теоретико-методическая модель развития китайской фортепианной педагогики с учетом национальной специфики на информационном, организационно-институциональном, кадровом, художественно-эстетическом, теоретико-методическом, дидактическом и процессуальном технологическом уровнях;

- сформулированы концептуальные положения технологий внедрения теоретико-методической модели развития китайской фортепианной педагогики на информационном, организационно-институциональном, кадровом, художественно-эстетическом, теоретико-методическом, дидактическом и процессуально-технологическом уровнях.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что осуществлен хронологический анализ становления фортепианного образования в Китае в организационно-институциональном, кадровом, художественно-эстетическом, теоретико-методическом, дидактическом и процессуально-технологическом аспектах; выявлена сущность национальной специфики китайской музыкальной культуры и исполнительского искусства, учет которой обеспечивает эффективное развитие современной китайской фортепианной педагогики; сформирован концептуальный аппарат теоретико-методической модели развития китайской фортепианной педагогики для реализации на информационном, организационно-институциональном, кадровом, художественно-эстетическом, теоретико-методическом, дидактическом и процессуально-технологическом уровнях. Осуществлен мониторинг современной системы фортепианного образования Китая, позволивший констатировать проблемы современной китайской фортепианной педагогики и обозначить векторы внедрения теоретико-методической модели развития китайской фортепианной педагогики; обобщены результаты апробации теоретико-методической модели развития

китайской фортепианной педагогики в формате индивидуального обучения исполнителей различного уровня подготовки с учетом национальной специфики; разработано теоретическое содержание технологий внедрения авторской модели развития китайской фортепианной педагогики.

Практическая значимость диссертации: внедрение результатов исследования обеспечит совершенствование китайской фортепианной педагогики, а также структуры, содержания и результатов массового и профессионального фортепианного образования в Китае; с учетом результатов диссертационного труда возможна коррекция программного содержания и повышение качества теоретико-методической и технологической подготовки пианистов-исполнителей и педагогов фортепиано в китайских колледжах и вузах; на основании материалов исследования возможна разработка методических рекомендаций по организации начального и базового этапов обучения игре на фортепиано с учетом национальной специфики; подробное описание методической и дидактической работы в классе фортепиано над репертуаром китайских композиторов позволяет воспроизводить данный процесс в любых организационно-педагогических условиях, формируя у преподавателей и обучающихся системные знания в отношении понимания и исполнительской интерпретации особенностей китайской фортепианной музыки; материалы исследования могут быть использованы для создания дидактических, учебно-методических и репертуарных комплексов, повышающих качество педагогической работы в классе фортепиано с китайскими обучающимися различных уровней подготовки.

Достоверность результатов исследования обеспечена выбранным комплексом методологических подходов и принципов, системой теоретических и эмпирических исследовательских методов, социологическими, дескриптивными и статистическими данными, апробацией материалов и результатов исследования в рамках участия автора

в семинарах, круглых столах, региональных и международных научно-практических конференциях, конкурсах научных работ (Диплом лауреата III степени в номинации «Национальная культура в системе художественного образования» Всероссийского с международным участием конкурса научно-исследовательских студенческих работ художественно-эстетической направленности «Музыкальная культура. Наука. Образование», ФГБОУ ВО «Мордовский государственный педагогический институт им. М.Е. Евсевьева», Саранск, 2019 г.), публикациями в научных журналах, рецензируемых РИНЦ и ВАК Минобрнауки РФ.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Хронологический анализ становления фортепианного образования в Китае позволил: разработать периодизацию развития китайской фортепианной педагогики, представленную семью этапами с отличительными историческими, социальными и культурными чертами; выявить на протяжении всех этапов становления китайского фортепианного образования, педагогики и искусства ориентированность на сохранение и интеграцию моделей национальной эстетики и музыкального мышления, исконных художественных принципов, традиций, ценностей китайской музыкальной культуры в новую для Китая сферу, сформированную прогрессивными достижениями европейских фортепианных школ; готовность отечественных композиторов интегрировать китайские и западные характеристики в оригинальных образцах фортепианного искусства, нуждающихся в самобытном теоретико-методическом инструментарии для их изучения, понимания и исполнения, что не декларировалось и массово не осознавалось китайскими педагогами, теоретиками и методистами.

2. Национальная специфика развития современной китайской фортепианной педагогики: обусловлена самобытностью художественно-эстетических традиций китайской культуры, а также внутренними и

внешними социально-политическими, социально-экономическими и массовыми социально-культурными процессами; детерминирует необходимость обучения преподаванию фортепиано с учетом китайских национальных особенностей, подготовки новых поколений пианистов преподавателями фортепиано, владеющими наряду с западными методиками глубокими знаниями китайской традиционной культуры, национальной музыкальной эстетики, народной, древней и современной китайской музыки, классическими и современными техниками, методами и приемами исполнения как мировых фортепианных шедевров, так и китайской фортепианной музыки в соответствии с национальными художественно-эстетическими канонами, традициями, особенностями.

3. Теоретико-методическая модель развития китайской фортепианной педагогики отражает наиболее значимые системно-функциональные аспекты процесса обучения игре на фортепиано в его обобщенном виде; позволяет проектировать эталонную структуру и содержание образовательного процесса как в национальном масштабе, так и в виде индивидуальной образовательной траектории в классе фортепиано; определяет основные векторы совершенствования качества массового и профессионального фортепианного образования с учетом национальной специфики.

4. Мониторинг современной системы фортепианного образования Китая выявил негативные тенденции современной фортепианной педагогики: низкую успеваемость и слабые результаты подготовки пианистов в художественно-эстетическом, эмоционально-выразительном, национально-исполнительском аспектах; утилитарный подход к обучающимся со стороны учебных заведений, поддерживаемый родителями; изначальное отсутствие личной мотивации, интереса и неправильно поставленные цели обучения, негативно влияющие на сохранение контингента; отсутствие ясной направленности политики национального фортепианного образования; слабую общественную осведомленность о специфике и достоинствах

фортепианного образования с учетом национальной специфики; ограниченный репертуар отечественных фортепианных произведений; отсутствие исследований эффективных методов и приемов обучения с учетом национальной специфики; низкие темпы создания национальной программы обучения игре на фортепиано.

5. Апробация теоретико-методической модели развития китайской фортепианной педагогики позволила убедиться, что процесс обучения с учетом национальной специфики требует: интегративного знания западной и отечественной теории музыки; владения историко-культурным контекстом изучаемого произведения; биографического подхода к освоению фортепианного творчества китайских композиторов; владения национальными исполнительскими техниками с учетом особенностей адаптации и интеграции древней и народной китайской музыки в современном фортепианном творчестве.

6. Технологии внедрения теоретико-методической модели развития китайской фортепианной педагогики реализуют междисциплинарный принцип формирования предметно-тематического содержания общеобразовательных и профильных фортепианных курсов; позволяют создать эффективную национальную систему и методику массового фортепианного образования для охвата максимально большого числа детей и юношества, осуществлять общее музыкально-эстетическое воспитание в классе фортепиано; выявляют приоритетные подходы, принципы, методы и средства обучения игре на фортепиано в раннем детстве, в младшем школьном детстве, в подростковом возрасте, пути совершенствования организации фортепианного образования в китайских учебных заведениях всех уровней, реформирования учебно-методических материалов для обязательных курсов фортепиано в высших учебных заведениях.

Апробация результатов исследования осуществлялась:

– в рамках педагогического эксперимента в начальной школе при

университете Чжэнчжоу, г. Чжэнчжоу, Китай, и в Московском государственном институте культуры на кафедре музыкального образования;

– в ходе обсуждения авторских предложений, материалов и результатов исследования на отделении информационных технологий, хорового пения и фортепианного исполнительства Государственного бюджетного учреждения дополнительного образования г. Москвы «Детская школа искусств им. М.А. Балакирева», а также на кафедре музыкального образования Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московский государственный институт культуры»;

– в процессе публикации авторских материалов в научных журналах, рецензируемых РИНЦ и ВАК Минобрнауки РФ;

– в рамках участия в XVI, XVII и XVIII международных научно-практических конференциях «Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве» (г. Москва, 2018, 2019, 2020 гг.), а также во Всероссийском с международным участием конкурсе научно-исследовательских студенческих работ художественно-эстетической направленности «Музыкальная культура. Наука. Образование», ФГБОУ ВО «Мордовский государственный педагогический институт им. М.Е. Евсевьева» (Саранск, 2019 г.).

Структура исследования: диссертация состоит из введения, двух глав, шести параграфов, выводов по главам, заключения, списка литературы и приложения.

Глава 1. Теоретические основания развития китайской фортепианной педагогики

1.1 Становление фортепианного образования в Китае: хронологический анализ причин и факторов

Начальная стадия китайского фортепианного образования и тесно связанного с ним появления сочинительства и исполнительства в Китае относится к XIX столетию. Ее становлению способствовал рост церковных и новых общеобразовательных школ, обеспечивавших повышение уровня общей, культурной и художественной грамотности населения, а также вклад в популяризацию фортепианного искусства зарубежных музыкантов. Вследствие кардинальных политических событий XIX века правительство Китая открыло национальные границы. Прибывшие в Китай по делам бизнеса иностранцы привезли с собой невиданные до тех пор китайскими музыкантами современные модели фортепиано. Они же и основали церковные школы по модели европейских, а также начали заниматься преподаванием музыки, так как по существовавшим в то время европейским традициям все имели хорошее музыкальное образование общей и профильной (исполнительской) направленности. В таких исторических и социально-политических обстоятельствах китайские поколения конца XIX – начала XX веков постепенно впитывали фортепианную культуру и осваивали азы пианизма [109, с. 35].

Традиционная специфика работы церковных школ в Китае приобрела более широкий стиле-жанровый контекст. Влияние западной музыки не ограничивалось ритуальными музыкальными мероприятиями. В рамках некоторых национальных и международных религиозных фестивалей музыканты, работавшие при церкви, проводили специальные концерты, исполняли на музыкальных инструментах известные произведения. Во времена поздней династии Цин в некоторых церковных школах, таких как китайские и западные женские школы в Шанхае, были открыты

фортепианные отделы. Выпускницы этих школ впоследствии сохраняли и преумножали любовь и интерес к западной музыке, некоторые уехали для обучения за границу и стали известными женщинами-музыкантами [161, с. 15].

В начале XX века некоторые прогрессивные представители правящего класса Китая выступали за обязательные уроки музыки в национальных школах, увеличение количества школьных песен, а также за создание специальных, профильных музыкальных школ. В рассматриваемый период, несмотря на глубокие и мощные исконно национальные художественные традиции, фортепиано уже приобрело статус наиболее предпочтительного инструмента для аккомпанирования, а также сольного исполнительства на различных музыкальных мероприятиях. Именно рост числа и популярности школьных песен и других музыкальных произведений, написанных для детей либо доступных детскому восприятию, а потому рекомендованных для обеспечения музыкального и общекультурного образования, духовного и нравственного воспитания подрастающих поколений, привел к формированию устойчивого высокого интереса к фортепиано, изучению данного инструмента, появлению желающих обучаться игре на фортепиано.

Таким образом, в первой трети XX столетия в китайском обществе, представленном различными социальными, профессиональными и возрастными группами, сформировались предпосылки для становления системы обучения игре на фортепиано, зарождения традиций национальной фортепианной школы. В свой ранний исторический период школьное фортепианное образование полностью представляло собой шаблон западной (европейской) системы обучения: учителя на тот момент в большинстве своем являлись исключительно иностранцами, а процесс обучения игре на фортепиано, музыкального развития и художественно-эстетического воспитания представлял собой типичную для европейских стран систему начальных и средних школ, создававшихся в Европе при консерваториях.

Так как успешный педагогический и исполнительский старт был обеспечен в учебных заведениях, организованных на основе модели европейской консерватории силами европейских педагогов, являвшихся носителями пианистических традиций XIX века, можно утверждать, что факторами (условиями) успешной подготовки первого поколения китайских музыкантов явились структурно-организационный и методический.

На структурно-организационном уровне повсеместное распространение фортепианного искусства, в частности включение фортепиано в содержание уроков музыки на уровне школьного образования, привело к повышению интереса к занятиям на данном инструменте в широких массах образованного и социально-устойчивого населения страны. Многие китайские семьи начали обучать своих детей игре на фортепиано в факультативном формате, в свободное время, что привело к появлению совершенно новой для китайской системы образования формы, так называемого социального направления в обучении, аналогом которого является российское дополнительное музыкальное образование, а также частные уроки игры на фортепиано.

Что касается методического фактора, обеспечившего высокие результаты обучения китайских пианистов в первой половине XX века, то стоит отметить, что кроме зарубежных педагогов, работавших в Китае на временной или постоянной основе, в этот период формируется национальный педагогический корпус из отечественных музыкантов, обучившихся за рубежом и вернувшихся на родину. Именно они сформировали первый уровень методической базы китайской системы общемузыкального и профильного фортепианного образования. Первые китайские музыканты, такие как Хуан Цзы [6], Юй Бэньминь и Чжан Вэйвэй, достигшие национальной славы и мировой известности, получили частное домашнее и зарубежное фортепианное образование.

Музыкальная культура любого этноса и любой страны в структурно-

функциональном аспекте представляет собой целостную систему из трех компонентов – педагогического, исполнительского и композиторского, тесно связанных, непрерывно взаимодействующих, взаимовлияющих и взаимообусловленных. Поэтому параллельно с развитием национального исполнительства и педагогики естественным образом происходило формирование национальной композиторской школы Китая. Уже на раннем этапе своего становления китайское фортепианное образование создало условия для появления первого поколения талантливых китайских музыкантов, которые приступили к формированию самобытной китайской фортепианной культуры. Считается, что первым китайским фортепианным произведением стал «Марш мира» Чжао Юаньжэня (1892-1982), написанный в 1915 году [36, 37]. Анализируя данное произведение, музыковеды, педагоги и исполнители сходятся во мнении, что в мелодии и гармонии второй части присутствуют «следы» западных классических сонат, что позволяет говорить о влиянии на композитора западной музыки (Приложение 1).

В то же время справедливо отметить, что даже в начале формирования национальной композиторской фортепианной школы китайские музыканты довольно критично относились к прямой имитации западных музыкальных идей и моделей. В своем творчестве они широко использовали китайские народные мелодии в качестве наиболее важного элемента – эстетического и художественно-звукового ядра. Поэтому первые фортепианные произведения китайских композиторов насыщены национальными народными музыкальными мотивами и художественными эмоциями, в основном, посредством цитирования и обработки фольклорных образцов. Например, в сочинении «Oucheng» Чжао Юаньжэнь использует мелодии в китайском стиле, а также самобытные мелодические украшения. Гармоническая ткань сочинения обусловлена мелодией традиционной китайской песни Тяньцзинь (Приложение 2). Чтобы подчеркнуть национальные особенности, Чжао Юаньжэнь сохраняет оригинальные мелизмы, имеющие существенные

отличительные характеристики. В сочинении Чжао Юаньжэня они быстрые и округлые, похожи на глиссандо китайских музыкальных инструментов или народных песен [127].

Следующим этапом в истории становления национальной системы фортепианного образования можно считать период «движения за новую культуру», возникшего в 20-е годы XX столетия и скорректировавшего концептуальные мировоззренческие, эстетические, художественные позиции создателей и популяризаторов музыкального искусства [26]. Одним из педагогически, культурно и просветительски значимых явлений данного периода можно считать распространение музыкального образования по всей стране, появление фортепианного образования в немусикальных профессиональных школах, стимулирование государственных и общественных усилий по содействию становления институционального компонента музыкального образования. В рамках данной инициативы в 1919 году была создана «Ассоциация музыкальных исследований Пекинского университета». Сформировавшись на базе «Музыкальной группы Пекинского университета», созданной осенью 1916 года, эта общественная организация основным объектом своей деятельности выбрала процесс обучения музыкальному искусству. Среди других общественных объединений, созданных в тот же период, следует назвать «Китайско-германскую образовательную ассоциацию», «Музыкальный клуб Датун», «Пекинский музыкальный клуб Аймей», «Национальный музыкальный клуб улучшения» и другие арт-объединения любительского типа [90, с. 44]. Их миссия, в основном, претворяла концепцию «образования в сфере красоты», то есть эстетического образования, заключавшегося в развитии индивидуальности и благородных чувств посредством искусства для улучшения жизни китайского общества [133, с. 15].

В 1920 году была основана Шанхайская специализированная средняя школа, переименованная в 1923 году в Шанхайскую специализированную

художественную школу. В 1925 году были созданы частный Шанхайский музыкальный колледж и музыкальный факультет Шанхайского университета [161, с. 67]. Это были первые профессиональные музыкальные учебные заведения, созданные в Китае. Их успешная деятельность в первую декаду после открытия способствовала дальнейшему вниманию со стороны властей и общественности к институциональному аспекту системы музыкального образования. Следующим организационным шагом стало появление профессиональных музыкальных колледжей, в которых был налажен процесс фортепианного обучения.

Большинство музыкальных учебных заведений предложили реализовать политику «совместимости»: основываясь на европейской и американской системе музыкального образования, а также знаниях и навыках в области западной музыки, они добавили в свои программы курсы по основным направлениям национальной музыки.

Учитывая рост начальных и средних школ по всей стране и широкое развитие школьного музыкального образования, обеспечение большого числа учителей необходимым уровнем знания профессиональной музыки стало насущной потребностью общества, что обусловило важность создания профессиональных музыкальных учебных заведений [168, с. 2]. В 1927 году в Китае открылся первый профессиональный музыкальный колледж – Шанхайская государственная музыкальная академия, известный сегодня всему международному музыкальному сообществу как Шанхайская национальная консерватория (Shanghai Conservatory of Music) [14]. Данная структурная единица в системе профессионального музыкального образования обеспечила значительный скачок в его развитии путем реализации на методическом, кадровом и организационном уровнях коренных качественных преобразований. Основной стратегической задачей консерватории стал поиск и целенаправленное развитие самых одаренных и талантливых обучающихся и параллельное привлечение к

профессиональному сотрудничеству лучших учителей музыки, концертирующих музыкантов, педагогов высокого класса. При такой направленности фортепианное отделение быстро развивалось благодаря совместным усилиям китайских и иностранных педагогов, композиторов и исполнителей. Под руководством русского профессора Б.С. Захарова – «учителя первого поколения китайских пианистов» – в учебные программы стали включать фортепианные произведения не только начального, но и среднего уровня сложности, обращаться к классическим, более сложным произведениям, которые помогали развивать кругозор и профессиональные навыки обучающихся.

В июле 1929 года Национальный институт музыки был переименован в Национальную музыкальную академию, директором которой стал Сяо Юмэй. Согласно западной модели, было открыто пять основных отделений: теоретической композиции, клавишных инструментов, ансамблево-оркестровых инструментов, вокальной музыки и национальной музыки, что позволило создать насыщенную профессиональную музыкальную среду. Для обогащения педагогического штата г-н Сяо Юмэй пригласил к преподаванию китайских музыкантов, вернувшихся из-за рубежа, а также иностранных музыкантов. Это позволило достичь самого высокого уровня музыкального образования в Китае [75, с. 5]. Именно на базе этой школы сформировались ставшие во второй половине XX века всемирно известными китайские пианисты и преподаватели, такие как Ли Сяньминь, Дин Шаньдэ, Ли Цуйю и др. [55; 56]. Первое поколение выпускников сформировали китайскую интеллектуально-культурную элиту в области обучения игре на фортепиано и инструментального исполнительского мастерства. Дальнейшее расширение сети профессиональных учебных заведений, внесших существенных вклад в развитие фортепианного образования, совершенствование подготовки профессиональных исполнителей, рост числа талантливых педагогов и выпускников, ознаменовалось открытием в 1932 году консерватории в

Гуанчжоу (Xinghai Conservatory of Music).

Следствием качественного преподавания в открывавшихся профессиональных музыкальных учебных заведениях явилось формирование первой национальной плеяды концертных исполнителей высокого класса и, соответственно, стремительный рост количества фортепианных концертов государственного масштаба. Сольный концерт выпускника Шанхайской консерватории Дина Шаньдэ состоялся в Шанхае уже в мае 1935 года, за месяц до окончания обучения, и стал первым сольным фортепианным концертом в истории китайского фортепианного искусства, данным китайским пианистом. Программу концерта составили: 1) «Лунная соната (№ 14) Л.В. Бетховена; 2) «Арабески» К. Дебюсси; 3) «Приглашение к танцу» К.М. Вебера; 4) Концерт для фортепиано с оркестром (первая часть) Э. Грига; 5) Этюд (ор.10 №9) Ф. Шопена; 6): Полонез As-dur (Op.53) Ф. Шопена; 7) «Колыбельная» и «Песня пастуха» Хэ Лутина; 8) два сочинения А.Н. Черепнина; 9) «Венгерская рапсодия» № 6 Ф. Листа [74, с. 5].

Интенсивное развитие концертного фортепианного исполнительского искусства мотивировало китайских композиторов на создание национальных фортепианных произведений, способствуя быстрому формированию национальной фортепианной композиторской школы, самобытного китайского пианизма. Процесс создания китайскими композиторами фортепианных произведений становился все более и более зрелым в духовном и эстетическом плане, осознанным в отношении реализации китайского стиля. Именно в этот период в музыкальной культуре Китая появилось много превосходных фортепианных произведений в китайском стиле, таких как «Песня пастуха» (Хэ Лутин), «Колыбельная песня» (Цзян Динсянь), «Китайская сюита» (Лю Сюэю) и др. В первой половине XX века китайские композиторы при создании фортепианных произведений начали интенсивно обращаться к национальным, в основном, фольклорным художественно-эстетическим элементам. Более близкое знакомство с этими

произведениями позволяет сделать вывод о том, что фортепианные сочинения данного периода стали более совершенными, наполненными национальными мелодическими моделями. В гармонии же, напротив, бытовавшее еще недавно подражание западным традициям было сведено к минимуму. Так, например, для произведения Хэ Лутина «Песня пастуха» характерна простая музыкальная фактура, четкие и прозрачные мелодические линии, которые используются для изображения китайского мальчика, который играет на национальном инструменте – бамбуковой флейте, разъезжая по полю на корове. В этом произведении существует деление на три части, при этом третья часть, являясь традиционно повторением первой, видоизменена и написана в двухголосной полифонии (Приложение 3). Подобное вертикальное сочетание двух мелодий заимствовано у европейских классических полифонических мастеров, однако в рассматриваемом художественном образце отчетливо проявляется и аудиально ощущается очевидный эстетический колорит китайской музыки. Вторая часть «Песни пастуха» – это фрагмент веселой, жизнерадостной музыки, основанной на легато (Приложение 4). При этом в партии правой руки композитор использует множество мелодических украшений для имитации звуковых эффектов, обычно воспроизводимых исполнителями на китайской бамбуковой флейте.

Таким образом, в 30-х годах XX века в Китае сформировалась и закрепились национальная композиторская модель, основанная на опыте многолетнего осмысления европейских композиционных достижений сквозь призму генетически близкого и понятного китайским композиторам фольклорного мировоззрения, впитанного с детства в качестве музыкально-эстетического эталона. Данное художественно-эстетическое достижение в творчестве китайских композиторов позволило сохранить достигнутые вершины в последующий непростой период жизни китайского общества – период Японо-китайской войны 1937–1945 годов.

За восемь лет военного противостояния фортепианное образование претерпело значительные трудности институционального, организационного, методического характера. Музыкальное сообщество обнаружило, что фортепианное инструментальное искусство обладает таким же высоким патриотическим потенциалом, как и, например, песни о родине [49]. Многие выдающиеся выпускники профессиональных музыкальных учебных заведений отправились в различные места своей Родины, чтобы внести личный вклад в распространение музыки, повышающей у гражданского населения национальный дух. Они же явились основной идеологической и творческой силой для становления и развития фортепианного образования, появления новых учебных заведений в различных регионах Китая, расширения сети профессионального инструментально-исполнительского образования. В 1941 году Дин Шаньдэ и другие музыканты организовали Шанхайскую специальную музыкальную академию, где позже учились Чжу Гунъи и Чжоу Гуанжэнь [58]. В течение трех лет Народно-освободительной (гражданской) войны (1946–1949) правительство и общественные организации продолжили деятельность по организации массового музыкального образования и созданию профессиональных музыкальных учебных заведений [64].

В 1946–1947 годах в Шанхае и Гонконге музыкальные академии создали благоприятные структурно-организационные предпосылки для создания в недалеком будущем Центральной музыкальной консерватории. Государственное и общественное внимание уделялось также подготовке музыкально-педагогических кадров для общеобразовательных школ страны. После 1949 года Государственный институт музыки переехал в Тяньцзинь, объединился с музыкальным факультетом Пекинского художественного колледжа, Шанхайской китайской музыкальной академией, музыкальным факультетом Северного объединенного университета и был преобразован в Центральную музыкальную консерваторию, позже переехавшую

в Пекин [38; 57; 84, с. 22].

Из-за серьезных нарушений в социальной, политической и экономической жизни китайского общества, дестабилизации всей образовательной системы и налаженного ранее учебного процесса в музыкальных образовательных учреждениях подготовка исполнителей в классах фортепиано была сведена к минимуму. Однако фортепианное исполнительство не исчезло из жизни китайского народа. Отечественные композиторы в это сложное время сосредоточились на создании фортепианных произведений в китайском стиле, стараясь, в то же время, прилагать больше сил к совершенствованию техник, внесению разнообразия в тематику сочинений, поиску новых способов музыкально-звукового выражения патриотических чувств. Выдающиеся работы этого периода включают «Spring Tour Suite» (Дин Шандэ), «Xunyang Ancient Tunes» (Лю Хуабай), «Цветочные барабаны» (Qu Wei), «В далеком месте» (Sang Tong). Если обратиться к их анализу, можно обнаружить, что, например, в композиции «Цветочные барабаны» в качестве первой темы композитор использует веселую народную песню провинции Аньхой «Цветочный барабан Фэньян» (Приложение 5), в качестве второй темы – лирическую мелодию «Жасмин», в которой применяется национальная звуковая модель и динамичная гармоническая фактура, представленная гонгами и барабанами, рисующими веселые живые сцены. В музыке используется множество «аккордов пи-пи», состоящих из двух наложенных друг на друга чистых кварт, создающих особый акустический эффект и придающих новое звучание фортепианным произведениям, написанным в национальном стиле.

Композитор Дин Шаньдэ всю свою жизнь стремился писать фортепианную музыку с китайскими характеристиками, создав много выдающихся произведений. Сюита «Весеннее путешествие», созданная во время антияпонской войны, состоит из четырех частей: «В ожидании рассвета», «На лодке», «Берег реки» и «Утренний танец ветра». В четырех

пейзажных картинах создаются образы людей, пускающихся весной в странствие, что отражает стремление композитора к выражению с помощью музыки ярких, оптимистичных мыслей и чувств. В своем творчестве Дин Шаньдэ сочетал традиционные европейские техники с китайскими музыкальными моделями, достигнув смелых музыкальных инноваций, основанных на объединении пентатонных моделей китайской народной музыки и традиционных звуковых моделей классической западной музыки. В первой части сюиты автор поражает слух параллельными звуковыми движениями, характерными для танца Сяофэн, и в этом раскрывается уникальная музыкальная индивидуальность композитора (Приложение 6).

Подводя итог творческим достижениям и музыкально-художественным характеристикам рассматриваемого военного периода, можно обнаружить, что большинство композиторов в своем творчестве тяготели к опоре на пентатонный лад, присущий традиционной китайской музыке, в то же время, не ограничиваясь исключительно национальными тональностями. Исходя из знаний западной музыки, композиторы Китая применяли в национальной музыке приемы, характерные для сочинений европейских и американских коллег, вследствие чего их новые произведения сформировали уникальный китайский стиль фортепианной музыки XX столетия. В аспекте развития полифонического письма эти произведения не только отражали специфику и дух европейской полифонической культуры, но и формировали новое музыкальное мышление в китайском стиле, тем самым успешно демонстрируя огромный потенциал сочетания западных техник с китайским национальным музыкальным языком.

Параллельно начался этап глубоких системных исследований китайского фортепианного образования, связанных также с появлением специальных фортепианных учебных заведений.

В первые годы основания Нового Китая приоритетное внимание в сфере музыкального образования уделялось двум музыкальным

учреждениям в Пекине и Шанхае. С середины 1950-х годов была создана система преподавания фортепиано в начальных и средних школах, положив начало 14-летней системе подготовки пианистов, которая не только обеспечила качество обучения начинающих исполнителей, но и облегчила отбор и целенаправленное развитие талантов, укрепив фундамент для расширения контингента профессиональных пианистов. В это же время в других крупных городах Китая возникли профессиональные музыкальные и художественные образовательные учреждения – консерватории Тяньцзиня, Шэньяня, Сычуани, Ухани, Сианя, Синхая и т. д. Параллельно с процессом создания сети консерваторий, система профессионального образования пианистов пополнилась высшими учебными заведениями во многих других провинциях и городах страны.

Институциональные преобразования повлекли за собой педагогические успехи в области фортепианного исполнительства. Так, молодой пианист Цзинь Ши, изучавший искусство фортепианной игры у таких мастеров, как Ли Цуйчжэнь, Юй Бяньминь и Чжан Бихуа, провел первый сольный фортепианный концерт в Шанхае. Он добился больших успехов, которые были высоко оценены специалистами в сфере фортепианного исполнительства и педагогики на родине и за рубежом. Талантливая молодая пианистка Гу Шэньин повторила судьбу Цзинь Ши. Ее исполнительское мастерство опиралось на хорошее образование и высокую культуру. Получив частную подготовку у профессоров Ян Цзярен и Ли Цзялу, она провела сольный фортепианный концерт в Шанхае в 1955 году, показав уровень исполнения, значительно превышавший требования к выпускникам фортепианных специальностей консерватории.

Свои достижения в обучении игре на фортепиано молодые китайские пианисты впоследствии продемонстрировали на международных конкурсах. Изучение международной конкурсной деятельности подтверждает, что в этот период преподавание китайского фортепиано принесло ряд достижений. В

1951-1964 годах 23 молодых китайских пианиста [68, с. 42] завоевали награды на международных конкурсах: в 1951 году Чжоу Гуанжэнь выиграла третью премию на III Всемирном фестивале пианистов среди молодежи и студентов; в 1955 году Фу Цонг выиграл третий приз V Международного конкурса пианистов имени Шопена и получил специальную награду «Мазурка»; в 1956 году Лю Шикунь был удостоен третьего места на Международном конкурсе пианистов им. Листа и специальной премии «Венгерская рапсодия»; в 1957 году Гу Шэньин получил первую премию конкурса пианистов на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов; в 1958 году Лю Шикунь занял второе место на Первом международном музыкальном конкурсе им. П.И. Чайковского; в 1958 году Ли Минцзян занял первое место на Первом международном конкурсе пианистов имени Джорджа Энеску; в 1962 году Инь Чэнцзун занял второе место на Втором международном музыкальном конкурсе им. П.И. Чайковского [135, с. 2].

Совершенствование китайской фортепианной педагогики, обусловившее победы на международных конкурсах, было связано с процветанием в сфере создания китайских фортепианных произведений. За семнадцать лет с момента основания Нового Китая создание фортепианных произведений достигло значительных количественных и качественных результатов. Такие произведения, как «Празднование нашей новой жизни» Чу Ваньхуа (Приложение 7), Сюита «Восхитительные каникулы» Дин Шандэ, «Танец Синьцзян» Го Чжихун (Приложение 9), «Продажа продуктов питания» Чэнь Пэйсюнь, «Цветок орхидеи» Ван Лисан, «Народная песня Внутренней Монголии» и «Семь пьес» Санг Тонг, сюита «Картины Башу» Хуан Хувэй, «Четыре песни из балета «Красавица-рыбка» У Цзунцян, Ду Минсинь (Приложение 8), «Счастливый шум» Инь Чэнцзун, «Летающие зерна» Сунь Ицзян и др. охватывают широкий спектр тем, сюжетов и образов, а их содержание богато по своим художественным характеристикам и наполнено оптимистическим и вдохновляющим духом новой эры.

К большому сожалению, «культурная революция» разрушила созданную в Китае систему фортепианного образования. «Стоп-класс для участия в революции», изданный в первые дни культурной революции, приостановил всю деятельность по обучению игре на фортепиано. Однако, несмотря на тотальные запреты на развитие фортепианного образования и искусства по западным образцам, было разрешено развивать культуру пианизма на основе «реформированных фортепианных произведений», используя фортепиано и фортепианный репертуар в качестве политического инструментария. В результате этих санкций появился разрешенный фортепианный аккомпанемент для оперы «Красный фонарь», фортепианный концерт «Желтая река», адаптированный из «Синь синхайского хора Желтой реки». Помимо мелодий, основанных на народных песнях, таких как «Река Люян» (Wang Jianzhong), «Река Сунхуа» (Cui Shiguang), «Сверкающая красная звезда» (Chu Wanghua) и т. д., репертуар пианистов также состоял из классической и традиционной народной инструментальной музыки, такой как «Барабаны на закате» (Ли Инхай), «Осенняя луна над спокойным озером» (Чэнь Пэйсюнь), «Сотня птиц, поклоняющихся фениксу» (Ван Цзяньчжун) и некоторых других соответствующей тематики.

В последние десятилетия XX века начался этап беспрецедентного развития специализированных учебных заведений. Центральная и Шанхайская консерватории возобновили прием талантливых студентов, сформировавших затем молодые педагогические кадры и новую творческую силу для развития фортепианного искусства в Китае. Студентов для двух консерваторий набирали не только благодаря вступительным экзаменам, но и выпускам присоединенных к консерваториям средней и начальной школ, которые растили таланты всех возрастов. При поддержке фортепианных факультетов Центральной и Шанхайской консерваторий фортепианное обучение велось также в консерваториях Шеньяна, Сианя, Уханя, Тяньцзиня,

Гуанчжоу, Сычуани, в художественных и педагогических колледжах в Нанкине, Цзилине, Шаньдуне, Гуанси и Юньнани [109, с. 42].

Параллельно с расширением сети учреждений, где велась подготовка пианистов, и увеличением количества обучающихся развивались преподавательские кадры, совершенствовалось педагогическое мастерство, увеличивалось число преподавателей фортепиано. Это позволяло открывать в провинциальных художественных и других непрофильных колледжах и университетах отделения фортепиано. Реализация обязательного базового курса фортепиано обеспечило беспрецедентное расширение фортепианного образования, непрерывное совершенствование принципов и методов обучения, улучшение качества подготовки талантливых преподавателей фортепиано, а также учителей музыки для общеобразовательных школ.

Эти процессы сопровождались активным академическим обменом и международным педагогическим сотрудничеством, что способствовало быстрой интеграции национальной индустрии фортепианного искусства в мировое сообщество, активизации участия китайских пианистов в различных фортепианных конкурсах: в 1981 году Ли Цзянь занял второе место во французском международном музыкальном конкурсе имени Маргарет Лонг и Жака Тибо; в 1985 году Нингву Ду – первое место во втором Международном конкурсе пианистов в Сиднее; в 1988 году Конг Сяндун – первое место в конкурсе Американском международном конкурсе-фестивале; в 1988 году Сюй Чжун – первое место в конкурсе пианистов имени Марии Канальс в Испании [134, с. 38]. На Четырнадцатом международном конкурсе пианистов имени Шопена в 2000 году молодой пианист из Китая Ли Юнди занял первое место. Впервые в истории развития фортепианной культуры Китая соотечественники получили эту награду. Это самая высокая награда среди достижений китайских пианистов в конкурсах за эти годы [167, с. 4].

По сравнению с предыдущим этапом участия десяти китайских пианистов в международных конкурсах в 50-е – 60-е годы XX века, число

конкурсантов из Китая в 90-е годы XX века увеличились почти до ста [161, с. 49]. Практически все победители достигли высот фортепианного искусства под руководством отечественных преподавателей фортепиано, что доказывает достижение отечественной системой подготовки пианистов значительного масштаба и высокого уровня.

В творчестве китайских композиторов в этот период наблюдается стилистическая свобода как результат доступности и дозволенности творческих инноваций, что выразилось в применении большого разнообразия композиторских приемов, направленных на адаптацию традиционной китайской инструментальной и вокальной музыки при создании произведений для фортепиано. Наиболее показательными являются «Братья и сестры, осваивающие целину» Ван Лисана, «Вышивание золотого шелкового знамени» Ван Цзяньчжуна (Приложение 10), «Цайюнь, преследующий Луну», «Народные песни Юньнани», «Счастливая женщина-солдат» и т. д. Для создания этих произведений композиторы изучили звуковые особенности национальных инструментов, чтобы отразить очарование китайской музыки. Так, фортепианные произведения Ли Инхай «Янгуан Санде» и «Музыка Чжэн и Сяо» являются адаптациями древних произведений для китайских национальных инструментов, идеально сочетая народную музыку и фортепиано. При создании фортепианных транскрипций композиторы больше не ограничиваются автоматической адаптацией мелодии, а стремятся к достижению новых национально-ориентированных акустических эффектов с помощью разнообразных приемов художественной выразительности. Помимо адаптаций некоторые композиторы глубоко исследовали законы создания национальной мелодии и гармонии, пытаясь создать новый национальный музыкальный стиль. Наиболее значимыми попытками являются «Шанчуань» Цуй Шигуана, «Весенний танец» Сунь Ицзяна и «Картины Дуншаня Куи» Ван Лисана, «Dongshan Kuiyi Paintings» Ван Лисана.

В рассматриваемый период, параллельно с беспрецедентным прогрессом китайских исполнителей, ростом числа образовательных учреждений и созданием национальной фортепианной педагогической и концертной литературы, происходило также формирование национальной теории и методики преподавания фортепиано.

1.2 Национальная специфика развития современной китайской фортепианной педагогики

На протяжении практически всего XX столетия национальная система фортепианной педагогики Китая обогащалась теоретико-методическим опытом лучших зарубежных фортепианных школ, для которых было характерно глубинное системное понимание и вариативное претворение в исполнительской практике «смыслообразующих элементов музыки: ритма, интонации, полифонии, гармонии и формы – в зависимости от художественного направления» [24, с. 89].

Ключевую роль в становлении системы подготовки пианистов в китайских учебных заведениях в начале XX столетия сыграли модель преподавания и методы обучения первой русской фортепианной школы, которые представил в Китае воспитанник Петербургской консерватории, русский пианист и педагог Борис Степанович Захаров [68, с. 29], демонстрировавший «подлинный артистизм музыкального исполнения ..., глубокие знания основ художественного восприятия, ... выразительно-процессуальных сторон художественной интерпретации, обеспечивающих доступ к адекватному пониманию «закодированного» в нотных знаках авторского замысла» [40, с. 217]. Обучение на фортепианном факультете в классе А.Н. Есиповой – создателя одной из лучших пианистических школ мирового уровня XX столетия – позволило Б.С. Захарову стать достойным представителем эффективной системы начального обучения игре на

фортепиано, которая «зиждется на научных методах преподавания, системе обучения, имеющей русские отличительные черты» [55, с. 529]. Б.С. Захаров стал деканом фортепианного факультета Шанхайского национального музыкального колледжа и начал свою преподавательскую, а также исполнительскую деятельность, исполняя классические фортепианные произведения, такие как «Хорошо темперированный клавир» И.С. Баха, сонаты В.А. Моцарта и Л. Бетховена, концерты Р. Шумана, Ф. Шопена, Э. Грига, произведения других композиторов-романтиков, а также импрессионистов К. Дебюсси и М. Равеля [97, с. 5].

По воспоминаниям современников, Б.С. Захаров был серьезен и строг как преподаватель, жестко критиковал нерадивых и ленивых учеников, однако щедро награждал тех, которые усердно трудился. Он познакомил своих учеников со многими классическими мировыми произведениями для фортепиано, будучи прекрасным и очень эмоциональным музыкантом [68, с. 32]. Г-н Цзян Динсянь вспоминал, что помимо классических западноевропейских шедевров он также исполнял в своем классе произведения русских композиторов и народную музыку. При разборе произведений Б.С. Захаров часто прибегал к аналогиям, метафорам, личному показу, ритмопластическому интонированию [98, с. 4]. Уделяя большое внимание технике пальцев, он использовал «Упражнения для фортепиано» Ш.Л. Ганона и Этюды К. Черни (соч. 299, 740). Что касается формы руки, Б.С. Захаров считал, что ощущение в кисти должно быть похоже на ощущение при накрытии ладонью яйца. Этот метод постановки рук все еще используется сегодня, что подтверждает большое влияние Б.С. Захарова на методику преподавания фортепиано в Китае.

За почти пятнадцатилетний период преподавания фортепиано в Шанхайском национальном музыкальном колледже Б.С. Захаров своим профессиональным педагогическим мастерством и блестящим исполнительским примером сформировал плеяду

высококвалифицированных, художественно талантливых, творчески одаренных пианистов, среди которых – известные исполнители-виртуозы, победители международных конкурсов, преемники Б.С. Захарова на педагогическом поприще – Ли Цуйчжэнь и Дин Шандэ, Сяо Шусянь и Ли Сяньминь, Фань Цзисэн и Хэ Лути, У Лэи и И Кайцзи, Цю Фушен и Лао Бинсинь, У Ичжоу и Чэнь Биган, Цзян Динсянь и Ву Лэйи, Чжан Хуанвэй и Хун Далин [97, с. 530-531].

На методическом уровне Б.С. Захаров впервые в истории развития китайской фортепианной педагогики представил пример системной реализации классических педагогических принципов русской фортепианной школы, выкристаллизовавшихся в процессе становления первого поколения русских пианистов. Это касалось как общеевропейских педагогических тенденций, например, требований непрерывного развития музыкального кругозора, постоянного обогащения репертуарной компетентности, так и самобытных русских исполнительских традиций, выражавшихся в акустико-аппликационных и моторно-двигательных особенностях артикуляции русских пианистов, результатом чего являлось «достижение фортепианного звука определенного качества – певучего, красивого, прикосновения к инструменту мягкого, благородного» [32, с. 213].

Таким образом, первая российская модель творческо-педагогического взаимодействия в классе фортепиано и методы обучения в традициях «Золотого века» русского пианизма оказали системное влияние на становление первой проевропейской китайской фортепианной школы, получившей мировое признание в XX столетии.

Параллельно с потенциалом русской фортепианной школы китайские музыканты впитывали многовековые традиции европейских школ, в частности, итальянской. Известный итальянский дирижер и пианист Марио Пачи (1878 - 1946), окончивший Римскую музыкальную академию и учившийся игре на фортепиано у Джованни Сгамбати (1841–1914), занявший

в 1895 году первое место в престижном конкурсе пианистов им. Ф. Листа, 20 лет являлся дирижером Шанхайского оркестра, также активно занимаясь игрой на фортепиано и преподаванием. Он обеспечил исполнительскую подготовку Фу Конга и воспитал большое число китайских пианистов – Шэнь Яцинь, Юй Бяньэньминь, Чжан Хуанвэй, Чжу Гунъи, Чжоу Гуанжэнь, У Иили и др. [81, с. 16].

Методы преподавания Марио Пачи описываются сегодня во многих работах. Так, Хоу Юэ цитирует воспоминания Щао Юмея, работавшего совместно с М. Пачи. Акцентирование внимания маэстро на аппликатурной свободе, которая достигалась специальной тренировкой, направленной на укрепление пальцев, было воспринято китайским сообществом пианистов как аксиома и ключевое методическое требование и используется по сей день, причем не только для исполнения классической и романтической музыки, но и для музыки С.С. Прокофьева, Б. Бартока и даже сочинений импрессионистов. Технология «строгих» крепких пальцев стала в первой половине XX века главной отличительной особенностью целой плеяды выдающихся пианистов и преподавателей фортепиано, которых обучил Марио Пачи.

Специфика становления национальной фортепианной педагогики в XX столетии была также обусловлена возвращением из-за рубежа китайских пианистов, сформировавших первое поколение национальных педагогов, получивших профессиональное образование за рубежом. Так, Ли Шутонг (1880–1942) – ведущий представитель первого поколения отечественных фортепианных педагогов, вернувшийся в Китай после учебы в Японии в 1910 году и преподававший музыку в Высшей промышленной школе Тяньцзиня и Шанхайской женской школе Чэндун. Ли Шутонг [128, с. 1]. Придавая большое значение правильной аппликатуре и технике, он обучал осторожности и чрезвычайной точности в прочтении нотного текста, например, при игре стаккато, синкоп, пауз, акцентов и т. д. [118, с. 9].

Методика Ли Шутонга базировалась на классических дидактических принципах постепенности и последовательности в усложнении учебного материала. Он подчеркивал, что в процессе формирования базовых навыков игры на фортепиано пальцы должны приобретать крепость как показатель квалифицированности. Он предостерегал от обучения, при котором пальцы становились «скользкими», подчеркивая, что подобное трудно исправить. Ли Шутонг создал для широкого использования при обучении игре на фортепиано педагогический репертуар – «Бейер», «Ханон», «Маленькую сонату», долгие годы являвшиеся основными учебными материалами в классах фортепиано в Китае.

Значимый вклад в развитие фортепианной педагогики Китая второй половины XX века внес Ли Шухуа (1901–1991) – известный современный пианист, теоретик и музыкальный педагог. Окончив Национальную консерваторию Лиона в 1925 году и вернувшись в Пекин, он преподавал теорию и практику фортепианного исполнительства, подготовив многих пианистов. Его методический труд «Основной метод игры на фортепиано» (1941) является одним из первых крупных результатов исследования и обобщения развития теории фортепианного искусства и педагогики в Китае.

Анализ становления китайской фортепианной репертуарно-педагогической и учебно-методической базы показывает, что появлению отечественных фортепианных учебных материалов предшествовало широкое использование зарубежных учебно-методических аналогов, внедренных иностранными педагогами. В первые десятилетия второй половины XX века изучение методов обучения игре на фортепиано еще не достигло уровня аналитического обобщения в виде методических трудов, научных публикаций и практических учебных разработок на китайском языке. Разработка учебников для подготовки исполнителей в классе фортепиано находилась на начальной стадии, которая выражалась в активном подражании западным странам. После появления первой музыки для детей и

школьников Шэнь Синьгун, Ли Шутонг, Цзэн Чжиши и другие крупные музыкальные педагоги привезли из Японии учебники по музыке, а также наиболее популярные в то время сборники для развития техники. Таким образом, традиционно использовавшиеся для организации начального периода обучения игре на фортепиано упражнения для развития аппликатуры Ш. Ганона, маленькие сонаты и этюды К. Черни и др., хотя и в ограниченном объеме, но все же послужили основой для последующего профессионального обучения китайских пианистов на родине. И хотя иностранные учебники этого периода характеризовались методической упрощенностью, благодаря своему научному и практическому потенциалу они до сих пор влияют на содержание преподавания фортепиано в Китае.

Появление и распространение иностранной педагогической и учебно-методической литературы явилось стимулом для создания и редактирования фортепианных материалов, отражающих китайскую специфику.

Следует отметить, что начало созданию национальной фортепианной педагогической литературы положили «Учебник для фортепиано на основе пентатоники» (1936) и «Пять концертных этюдов для фортепиано» русского пианиста Александра Николаевича Черепнина (1899–1977), почетного профессора Шанхайской музыкальной академии, проявлявшего большой интерес к созданию музыки в китайском стиле. Уделяя большое внимание национальной специфике, А.Н. Черепнин в классе композиции и фортепиано поощрял студентов создавать и исполнять музыку в национальном стиле.

Пять частей учебника А.Н. Черепнина составляют: базовые упражнения в пяти положениях, упражнения на вес, двенадцать коротких песен, написанных с использованием пентатонных моделей, практика арпеджио. Также следует отметить его восхитительную песню «Преданность Китаю» на основе арпеджио. Базовые упражнения учебника формируют основу для организации масштабной работы с опорой на бытовавшие западные традиции развития необходимых аппликатурных навыков.

Пентатонные упражнения и упражнения-арпеджио написаны для начинающих исполнителей с учетом методов западной фортепианной педагогики. В соответствии с характеристиками пентатонной шкалы созданы также двенадцать песен для фортепиано [157, с. 2]. Попытка А.Н. Черепнина создать современную китайскую фортепианную школу на основе национальной пентатонной модели обеспечила появление уникальной китайской фортепианной музыки. Своей деятельностью он доказал, что музыка, созданная в китайском пентатонном стиле, обладает национальной ценностью и международной привлекательностью. Результаты его работы послужили примером при создании более поздней фортепианной музыки в китайском стиле.

В середине 1950-х годов была создана 14-летняя система подготовки пианистов в начальных и средних школах, которая не только обеспечила высокий уровень обучения, но и облегчила отбор и развитие талантов, укрепив тем самым ряды молодых профессиональных исполнителей [161, с. 32]. Благодаря созданию широкой сети консерваторий, а также открытию фортепианных специальностей и общих обязательных курсов фортепиано в других вузах в стране началось создание модели специального профессионального образовательного учреждения для подготовки пианистов, благодаря которой профессиональное фортепианное образование получило широкое распространение по всей стране [105, с. 18]. Рост профессионального уровня расширяющегося педагогического контингента обеспечило, в свою очередь, повышение качества подготовки исполнителей. Об этом свидетельствуют национальные и международные успехи Цзинь Ши – ученика таких мастеров, как Ли Цуйчжэнь, Юй Бяньминь и Чжан Бихуа; Гу Шэнъин – ученицы Ян Цзярена и Ли Цзялу [68, с. 39] и др.

На фортепианном факультете Шанхайской консерватории сформировался коллектив выдающихся китайских пианистов, вернувшихся с обучения за границей. К 1955 году под руководством «пяти выдающихся

профессоров» (Ли Цуйчжэнь, Ли Цзялу, Ся Гоцюн, Фань Цзисень и У Леци) появилось большое количество талантливых пианистов (Чжоу Гуанрен, Фу Конг, Гу Шэнъин, Ин Чэнцзун, Ли Минцянь, Ли Цифан, Чжу Яфэнь, Хун Тен, Сунь Ицянь и др.) [90, с. 32]. В преподавательский состав Центральной музыкальной консерватории вошли знаменитые профессора И Кайдзи, Хонг Шичжэнь, Ли Чансунь и Чжу Гунъи.

Известная пианистка Ли Цуйчжэнь (1910-1966), преподавая на фортепианном факультете Шанхайской консерватории, воспитала множество талантов [56, 97]. Её главным и самым строгим методическим требованием являлась тренировка чувства темпа, метра и ритма. Педагог требовала, чтобы при исполнении шестнадцатых длительностей все звуки были одинаковыми по длительности, особенно это касалось третьей и четвертой нот из каждых четырех шестнадцатых: ускорение и замедление никогда не допускались [71, с. 70]. Чисто в техническом, механико-физиологическом аспекте исполнитель должен был ощущать, что с самого начала звучания первой ноты, с начала волнообразного движения линии мелодии, достигаемого использованием крошечных движений запястья, сила кончиков пальцев то увеличивается, то уменьшается, благодаря чему игра наполняется захватывающим эмоционально-изобразительным выражением, может быть чувствительной и оживленной, создающей и мягкие звуковые линии, и быстрые и ловкие, и полные внутренней жизненной силы [71, с. 71]. Концепция ритма Ли Цуйчжэнь объединяла в себе все знания о музыкальном звуке и требовала владения музыкально-теоретическим тезаурусом, позволяя осознать, смоделировать, воплотить и охарактеризовать искомые ощущаемые музыкальные эмоции, идентифицировать и проиллюстрировать основные музыкальные понятия, стили, жанры и т. д. Также Ли Цуйчжэнь придавала большое значение мелодическим линиям, акцентируя внимание студентов на том, что каждая часть разучиваемого и исполняемого произведения всегда имеет свою мелодию, однако чтобы выделить и подчеркнуть ведущий голос,

нужно предварительно уловить эту мелодию во всей музыке. Ли Цуйчжэнь просила играть партию левой руки и пропевать основную мелодию, акцентируя внимание на том, что у исполняемого аккомпанемента есть своя собственная мелодия, и стремясь к достижению студентами понимания, что мелодия аккомпанемента должна быть тщательно согласована с мелодией в правой руке, что часто игнорируется.

Обладающий международной известностью и глубокой признательностью на родине современный пианист и фортепианный педагог Лю Шикунь, окончивший в средней школе при Центральной музыкальной консерватории класс фортепиано советского педагога А.Г. Татуляна и завоевавший впоследствии награды в Международном конкурсе пианистов им. Листа и в Первом международном конкурсе пианистов имени П.И. Чайковского [163, с. 1], обобщая личный исполнительский и педагогический опыт, систематизировал и классифицировал основные навыки игры на фортепиано. Ключевое значение он уделял понятию «вес руки», подтверждая классическое западное положение, что основой «весовой игре» является так называемый «купол» руки. Пальцы, играющие на клавиатуре, похожи на маленькие молоточки – крепкие, но очень эластичные; запястье также обладает данными характеристиками – не трясется, не качается вверх и вниз. Для достижения этого состояния требуется расслабить запястья, руки и плечи. Другими важными критериями являются равномерность, детализация, средний объем, умеренные темп и звукоизвлечение. Рассматривая отдельные рабочие моменты, например, при игре во второй октаве, педагог рекомендовал «положиться на запястье»: рука должна быть расслабленной, гибкой и обязательно упругой как шарик, иначе она приобретет жесткость, несопоставимую с исполнительством. Студентам рекомендовалось многократно выполнять упражнения для запястья в различных регистрах, а также целенаправленно тренировать гибкость запястья, чтобы рука могла подпрыгивать как мяч. Что касается функции

каждого пальца в отдельности, то студенты должны были добиваться такого положения, при котором большой и пятый пальцы способны стоять устойчиво, при этом пальцы и руки должны иметь естественную форму рамы, не слишком свободной, но крепкой и сильной. Если по физиолого-кинетическим ощущениям слишком свободно, это означает отсутствие силы в пальцах и в руке в целом. При игре аккордов студентам рекомендовалось воспроизводить эффект резонанса, присущий фортепиано [112, с. 9].

Успехи китайских пианистов на международных конкурсах в 50-60-х годах XX века были обусловлены совершенствованием преподавания фортепиано в Китае, что было связано с интенсивной методической и педагогической поддержкой советских специалистов, их вкладом в теорию преподавания фортепиано [137, с. 2]. На фортепианные факультеты Центральной и Шанхайской консерваторий начали регулярно приглашаться известные пианисты и педагоги из Советского Союза для чтения лекций, академических обменов, передачи знаний в области теории преподавания фортепиано, создания преемственности педагогических взглядов. С 1954 по 1960 годы в Центральной и Шанхайской консерваториях работали три советских пианиста: Д.М. Серов с 1954 г. по 1956 годы в Шанхае, А.Г. Татулян с 1955 по 1957 годы в Пекине, Т.П. Кравченко с 1957 по 1960 годы в Пекине [2; 54; 56; 74, с. 5], обеспечив стремительное развитие китайской фортепианной педагогики и начало нового важного этапа в фортепианном образовании Китая, интегрировав в учебный процесс консерваторий новые учебные материалы и методы обучения, а также стандартизовав основные принципы подготовки китайских педагогов. Они познакомили Китай с советскими методиками и учебниками для детских музыкальных школ, училищ и консерваторий, которые восполнили недостаток дидактических материалов и стимулировали появление новых национальных учебных материалов для подготовки пианистов.

Китайские композиторы, выдающиеся пианисты и педагоги начали создавать дидактические материалы для развития исполнительских умений и навыков на разных этапах обучения в классе фортепиано. Так, методической заслугой Ли Инхая – автора «Упражнений на основе пентатоники» (1966) является то, что впервые в истории развития национальной фортепианной педагогики он уточнил, обобщил, суммировал и проиллюстрировал принципы и приемы формирования техники исполнения на основе китайской пентатоники, что вдохновило современников на создание фортепианных произведений в китайском стиле. Он рекомендовал вырабатывать навык игры небольших трехступенных пентатонных моделей, в которых расположение звуков требовало хороших навыков аппликатуры, например взаимодействия соседних пальцев с приемами подкладывания и т. д. (Приложение 11). Его упражнения также были ориентированы на знакомство обучающихся с понятием веса руки и отработку весовой игры каждого звука клавиатуры. На основе упражнений Ли Инхая студенты могли отработать приемы и средства художественной выразительности, познакомиться с некоторыми звуко сочетаниями и мелизмами, в том числе на основе пентатоники, исполнением аккордов с акцентом и арпеджио, различными ритмическими моделями, симуляцией звучания чжэн, цимбал, гуцинь, гонгов и барабанов [107, с. 6]. В процессе последовательного освоения учебных материалов Ли Инхая пианисты могут формировать понимание китайских фортепианных произведений и правильную исполнительскую технику с учетом национальных эстетических особенностей.

В 1958 году Отделом преподавания и исследований фортепиано при Центральной музыкальной консерватории в рамках мероприятий по реформе образования был издан «Начальный курс фортепиано для взрослых» – первая собственная школа игры на фортепиано, в которой осуществлена попытка преодолеть абсолютизацию технического приоритета фортепианного исполнительства [126, с. 6]. В создании этого учебника (адаптации,

систематизации, составлении партитур) принимала участие советский профессор Т.П. Кравченко – эксперт в методике преподавания фортепиано. Данный учебник позволял иностранным обучающимся и преподавателям познакомиться с особенностями китайской фортепианной музыки. Для начинающих взрослых пианистов были адаптированы национальные фортепианные произведения – прекрасные образцы китайских народных песен того времени, аранжировки национальных композиторов [126, с. 12]. Каждая народная песня снабжена подробными инструкциями по исполнению для популяризации народной музыки, увеличения ее роли в музыкальном воспитании и досуге как богатого источника образцов музыкального искусства, отличающихся разнообразием содержания и формы. В целом учебник был разработан с учетом психических потребностей и физических возможностей взрослых обучающихся, что отразилось на репертуаре и рекомендуемых методах знакомства с фортепиано и музыкальной исполнительской культурой [126, с. 18].

В последующие годы по объективным историческим причинам китайская фортепианная школа не имела возможности дальнейшего развития. Методы обучения продолжительное время не совершенствовались. В методическом аспекте практически все педагоги придерживались принципа точного копирования учениками их стиля и приемов, без возможности поиска индивидуального своеобразия, что привело к проблеме однотипности и застывленности традиций исполнительства, передаваемых из поколения в поколение [78, с. 4]. Тормозящие развитие фортепианного исполнительства стереотипы присутствовали на техническом уровне и выражались в приоритетном внимании многих педагогов к независимости пальцев, игнорировании роли запястий и рук, чрезмерном использовании технических упражнений для пальцев и редком обращении к методам развития и обогащения сенсорной и тембровой палитры.

В то же время, на фоне стагнации в методической сфере можно было наблюдать процветание в области создания китайских фортепианных произведений. Согласно неполной статистике, официально опубликованной за этот период [68, с. 55], в учебные и концертные программы могут быть включены более 235 китайских фортепианных произведений широкой тематики, богатого содержания и оптимизма, вдохновленного веяниями новой эры.

Музыкальная педагогика в целом и фортепианная педагогика в частности понесли во время культурной революции значительный урон: система подготовки высококлассных пианистов была разрушена практически полностью, кадровые ресурсы обесценены, многие педагогически значимые материалы, музыкальные партитуры, уникальные записи были уничтожены, талантливые пианисты и педагоги умерли из-за политических репрессий (профессор Ли Цуйчжэнь, молодой пианист Гу Шэньин и др).

Однако, несмотря на существенную регрессию в 1960-1970-х гг., именно после культурной революции в Китае началась совершенно новая историческая эпоха, основной отличительной характеристикой которой явились социальные реформы. В этот же период «в результате углубляющейся глобализации и политической открытости усиливается тенденция вестернизации и либерализации всех сфер общественной жизни страны» [46, с. 30].

Проведенные реформы и выход страны на международный уровень социально-культурного сотрудничества обеспечили интенсивное развитие фортепианной педагогики, формирование национальной профессиональной школы, создание новой организационной модели подготовки исполнителей. На институциональном уровне это выразилось в открытии учебных заведений муниципального и федерального значения для профессиональной подготовки пианистов. Существовавшую проблему нехватки высококвалифицированных педагогических кадров, владеющих

технологиями подготовки конкурентоспособных пианистов, китайское правительство решило посредством приглашения известных зарубежных, европейских и американских, пианистов и педагогов для проведения лекций, мастер-классов и выступлений, обучения китайских исполнителей и педагогов в специально открывавшихся образовательных учреждениях.

Данные учреждения сформировали общенациональную сеть профессионального фортепианного образования. Качество подготовки позволило обучающимся и выпускникам выйти на мировой уровень, получать награды на различных международных фортепианных конкурсах и, в итоге, создать благоприятную атмосферу для налаживания культурных обменов между Китаем и зарубежными странами. Параллельно многие обучающиеся получали возможность продолжить исполнительскую подготовку за границей, что позволило им впитать превосходную фортепианную культуру зарекомендовавших себя на международном уровне исполнительских школ и усвоить передовой педагогический опыт. Таким образом, процесс межкультурного взаимодействия в сфере фортепианного образования был диадным по своим организационным характеристикам и педагогическим условиям реализации.

В первые годы социальных реформ и реализации политики открытости профессиональное образование китайских пианистов начало совершенствоваться в направлении обновления и расширения методического инструментария, освоения новых для китайской исполнительской школы эффективных методов обучения игре на фортепиано, обновления и расширения базы учебных материалов, её пополнения аудиовизуальными средствами, а также результатами теоретических исследований. Оптимизация и модернизация методического арсенала, безусловно, способствовали расцвету китайского фортепианного образования, а с ростом числа талантливых китайских пианистов, получавших признание на международной сцене, китайские преподаватели фортепиано обретали всё

большую уверенность в своих педагогических возможностях. Активизировались международные обмены и сотрудничество в области художественного образования.

Все больше известных иностранных пианистов приезжали в Китай с выступлениями и мастер-классами. Это позволило китайскому сообществу пианистов усвоить новые идеи и методы в области фортепианной педагогики и исполнительства, а затем интегрировать их в свою национальную систему образования, содействуя совершенствованию содержания и методов преподавания фортепиано, сокращая возникший отрыв от высокого международного стандарта. Так, реализация принципа использования освобожденного веса руки Л. Годовского в практике преподавания фортепиано способствовала совершенствованию методического содержания процесса обучения игре на фортепиано.

Количество и качество учебной литературы в этот период также достигли беспрецедентного уровня. Публикация и распространение зарубежных сборников нот и теоретических трудов разнообразного тематического содержания, учебников, методических пособий авторов из разных стран и регионов мира обеспечили свободу выбора руководства по изучению фортепиано, обогатили теорию фортепианной педагогики и исполнительства. С начала 1980-х годов Китай начал придавать большое значение внедрению систем преподавания фортепиано, распространенных в Европе, Америке, Японии и России, в связи с чем сотни научных и методических трудов по фортепианной педагогике были переведены на китайский язык и опубликованы, интенсивно развивалась профессиональная научная периодика, обогащая китайских преподавателей и студентов.

Крупным событием явилось издание исследователем Музыкального института Шанхайской консерватории Ляо Нэйсюном труда «Несколько основных звеньев в обучении игре на фортепиано» (1979) [105, с. 33]. Помимо большой академической ценности для изучения основных

принципов обучения игре на фортепиано, эта работа прервала долгое отсутствие национальных академических теоретических исследований в области фортепианного образования, способствуя системному развитию национальной теории преподавания фортепиано [69, с. 1]. Для многих опытных преподавателей фортепиано положения г-на Ляо не были новыми, однако они впервые были систематизированы и опубликованы. С тех пор китайские исследователи теории фортепианного обучения начали обсуждать основные законы преподавания, активно участвовать в академических исследованиях вопросов преподавания фортепиано, издавать ценные педагогические труды и монографии по искусству фортепианного исполнительства, затронувшие все аспекты обучения и уровни преподавания. Среди них большое значение имеют работы по методике обучения игре на фортепиано Ин Шичжэнь «Метод обучения игре на фортепиано», Ге Дейю «Теория преподавания фортепиано Чжу Гонг», У Тайин и Сунь Минчжу «Краткая методика обучения фортепиано», Ситу Бичун и Чэнь Ланцю «Метод обучения игре на фортепиано», Тонг Даоцзинь и Сунь Минчжу «Обучение и руководство детей на фортепиано (родителям детей в процессе обучения)», Вэй Тинге «358 вопросов руководства по обучению игре на фортепиано», Вэй Сяофань «Руководство по обучению игре на фортепиано», Ли Минь и Чжоу Хайхун «Руководство по изучению игры на фортепиано», Дэн Чжаои «Руководство по изучению детского фортепиано», У Юань «Путь к изучению фортепиано», Вэй Сяофань «Путь обучения детей игре на фортепиано», Лю Бянь «Метод обучения фортепиано: десять шагов», Хуа Минь и Чжао Сяошен «Начало работы за фортепиано», Ши Цзинлинь «Прогресс в обучении игре на фортепиано и исполнительстве», а также руководства по преподаванию и исполнению на фортепиано: Чжоу Минсунь «Экзамен по фортепиано и обучение фортепиано»; Чжан Цзинвэй «Руководство для исполнительского экзамена по фортепиано»; Ву Юань и Чан Хуа «Руководство к экзамену и исполнению на фортепиано». Эти работы

содействуют реформе и развитию китайского фортепианного искусства и национальной системы преподавания.

Другим достижением современной китайской фортепианной культуры явились исследования в области теории фортепианного искусства, получавшие апробацию. Согласно неполным статистическим данным, с 1979 года было опубликовано более 110 научных работ по фортепианному исполнительству и педагогике [116, с. 4], в которых: обобщен опыт известных учителей (Пан Ифей «Чжи Гунъи о преподавании фортепиано», Чао Чжиюй «Фортепианная педагогика Ли Цуйчжэнь»); исследованы принципы обучения игре на фортепиано (Чжао Цзюешань «Психологические и физиологические основы обучения игре на фортепиано», Хонг Шичжэнь «Несколько вопросов о тренировке талантливых пианистов», Фан Жэньхуэй «Несколько аспектов в обучении игре на фортепиано»); рассмотрены проблемы обучения и исполнительства (Чэнь Биган «Гаммы и арпеджио в обучении игре на фортепиано», Чжоу Минсун «Постановка рук при обучении игре на фортепиано», Вей Тинге «Сравнительное изучение различных исполнений шести ноктюрнов Шопена») [158, с. 3]. В публикациях обсуждаются вопросы организации начального обучения игре на фортепиано детей, а также взрослых в педагогических колледжах.

Введение в национальную квалификационную систему степеней магистра и доктора улучшило теорию, методику и практику обучения в консерваториях и привело к беспрецедентному росту числа публикаций по проблемам национальной фортепианной педагогики: от десятков в 80-х годах XX века до сотен после появления степени магистра и доктора и тысяч в XXI веке (Приложение 12). Значимыми для нас являются исследования вопросов истории становления фортепианной педагогики и культуры в Китае (Чжоу Вэйминь «Обзор и размышления о теоретическом изучении китайского фортепианного искусства со времен новой эры», Лю Сяолун «Шестьдесят лет развития китайского фортепианного искусства», Му Юань «Изучение

истории образования фортепиано в Китае» и др.), специфики фортепианного образования и исполнения фортепианной музыки (Ляо Яодун «Обсуждение восьми характеристик руководств по обучению игре на фортепиано – интерпретация «Руководства по обучению игре на фортепиано»; Е Цзянь «Обсуждение эстетики и мастерства исполнения фортепианной музыки в китайском стиле»), создания фортепианной музыки (Чжао Сяошен «Китайский фортепианный контекст» и др.) [137, с. 2].

1.3 Теоретико-методическая модель развития китайской фортепианной педагогики

Научные публикации позволяют познакомиться с теоретико-методическими воззрениями ведущих китайских фортепианных педагогов, которые заслуживают массового внедрения для прогрессивного развития национальной фортепианной педагогики и системы фортепианного образования. Так, Ин Шижень, преподаватель Центральной музыкальной консерватории, окончивший данное учреждение под руководством профессора И Кайдзи, глубоко интересуясь методическими вопросами, опубликовал «Методику преподавания фортепиано» (1980) – первую отечественную монографию, обобщавшую новейшие теоретические исследования и систематизировавшую основные методы подготовки педагогов-пианистов [33; 82, с. 5].

Ключевое внимание при обучении преподавателей фортепиано Ин Шичжэнь отводит тренировке слуха, в частности при анализе музыки, исполняемой двумя руками: пианисты должны слышать непрерывность мелодии и ее связь с другими голосами, а также различия в звучании голосов, дифференцировать в фугах сопрано, меццо-сопрано, тенор и бас. Ин Шичжэнь возражает против методики преподавания с опорой исключительно на педагогическое вдохновение и экспромт и требовал

двухэтапной подготовки педагога к каждому занятию: углубленного изучения партитур (содержания произведений) и тщательного ситуативного анализа работы каждого студента для выявления наиболее эффективного пути индивидуального развития [153, с. 13].

Ин Шичжэнь придавал большое значение формированию у будущих преподавателей фортепиано особого психологического состояния, включающего мотивацию, выражение сильных эмоций и контроль над ними, память, воображение, преодоление отвлекающих факторов, психологическую гибкость и другие комплексные психологические явления. Исполнение музыки требует достижения согласованности исполнительских навыков, эмоций, психологического состояния и звуковой гармонии [153, с. 24], гармонии между физическими движениями исполнителя и возможностями фортепиано, а также знания общей характеристики произведения, сущности его художественного образа.

Чжоу Гуанжэнь одной из первых обратила внимание на совершенствование базовой технической подготовки пианистов [21]. Ученица Дина Шандэ, Ян Цзяньена, Меппечи, Маркуса и др., Чжоу Гуанжэнь накопила богатый опыт преподавания фортепиано, сформировала передовую научно-педагогическую систему и воспитала превосходных талантливых исполнителей и педагогов, таких как Дэн Чжаои и Ян Мин. Опираясь на полифоничность фортепиано, Чжоу Гуанжэнь считала необходимым тренировать умственные способности, умение слышать несколько голосов, учитывать отношения между мелодией и гармонией, самостоятельность и способность контролировать движения рук и пальцев. Работа над исполнением каждой рукой в отдельности должна идти, пока не будет выработана способность точно слышать каждый голос. Только после ясного представления каждого голоса можно переходить к игре двумя руками [96, с. 1]. Основное внимание уделялось тренировке округлости, мелодичности и проницательности звука за счет выработки гибкости рук и

умения использовать их естественный вес во время расслабления, для чего «необходимо успокоиться эмоционально и расслабить руки от плеча до кончиков пальцев, включая запястья и кисти, ... подготовить прикосновение пальца к клавише, чтобы звук формировал образ, а кончики пальцев – ощущение любого изменения тона» [120, с. 1].

В этот период начала интенсивно развиваться теория подготовки преподавателей фортепиано.

Ученик Чжоу Гуанжэнь, выпускник Сычуаньской консерватории Дэна Чжаои подготовил много выдающихся талантов – победителей национальных и международных конкурсов (Ли Юнди – первое место на XIV Международном конкурсе пианистов имени Шопена в 2000 году; Чэнь Са – четвертое место на Международном конкурсе пианистов в Лидсе в Великобритании в 1996 году) [145, с. 1]. Область методических интересов Дэна Чжаои охватывает теорию и методику обучения игре на фортепиано. Его основные работы – «Обучение детей игре на фортепиано и инструктаж», «Об основах обучения игре на фортепиано», «Обсуждение дизайна и применения силы в фортепианном исполнении». Дэна Чжаои придает большое значение изучению социально-культурного контекста [94, с. 1]. Так, перед исполнением пьесы Ф. Шопена изучить биографию композитора и социально-культурную среду, в которой он находился, чтобы понять его чувства. Без подобного глубокого и длительного накопления культурно-исторического знания невозможно понимание произведений [146, с. 6].

Знаменитые ученики Дэна Чжаои представляют новое поколение национальной фортепианной школы, прошедших подготовку полностью в Китае у педагога, становление которого происходило в китайской культуре, что подтверждает возможность опоры на традиционную культуру в процессе изучения современных исполнительских техник: через освоение своей национальной культуры, понимание её специфики в сравнении с западными моделями можно понять и освоить иностранные произведения искусства, а

следовательно – воспитать великих пианистов мирового уровня. В этом заключается *сущность принципа преподавания фортепиано с учетом китайских национальных культурных особенностей.*

Развитие дидактического компонента китайской фортепианной педагогики в 1980-х годах было обусловлено интенсивным совершенствованием теории преподавания фортепиано, получавшей апробацию в национальных учреждениях, что выразилось не только в теоретических трудах, но и в редактировании и создании учебных материалов. Благодаря интенсивным международным академическим взаимодействиям в Китае началось создание национальных учебных материалов для всех уровней подготовки пианистов, от учебных пособий для детей до профессиональных учебников и сборников китайских фортепианных произведений продвинутого уровня, в которых получили отражение смелые инновации современных китайских композиторов. Кроме создания самобытных отечественных материалов осуществлялись редакция и публикация зарубежной инструктивной литературы, что также явилось фактором для нового витка развития фортепианного образования. В результате национальная учебная литература по фортепиано достигла разнообразия, многоуровневости, многопрофильности и всесторонности.

Среди учебных материалов, характеризующихся китайской спецификой, можно выделить: «Фортепиано для детей. Второй выпуск пентатонных технических упражнений» Ли Чунгуана и «Сборник полифонических произведений для фортепиано в китайском стиле». Специально для детей материалы разработали Ли Фейлан («Фортепиано детям: об упражнениях на аппликатуру»), Шэн Ицзянь, Ян Сунинг и Чжан Юнцин («Подготовительные уроки игры на фортепиано для детей» и «Уроки игры на фортепиано для детей»), Се Гэн «Обучение игре фортепиано детей раннего возраста»), Чэнь Фумей («Веселые уроки игры на фортепиано для детей»). Также в этот период появились пособия для взрослых, обучающихся

на начальной ступени массового фортепианного образования: программа обучения игре на фортепиано для колледжей «Основные курсы фортепиано», «Самоучитель игры на фортепиано для взрослых (первый и второй уровни)» Хуан Пэйин и Ли Цзюхун. К учебным материалам для освоения базового уровня игры на фортепиано следует отнести «Формирование основных навыков» Ли Цзялу, «Базовые учебные материалы - гаммы и арпеджио» Чэнь Цинфэн, системно и последовательно излагающие многолетний опыт преподавания, решения типовых проблем, возникающих в процессе обучения, и гармонично дополняющие педагогическую литературу данного уровня фортепианной подготовки.

Таким образом, теоретические и методические основы национальной модели фортепианной педагогики начали формироваться в Китае только в конце XX века, когда в среде китайских педагогов-пианистов стала укрепляться идея создания национальной системы, характеризующейся самобытными эстетическими, художественно-исполнительскими и организационно-педагогическими традициями для формирования теоретического фундамента китайской фортепианной исполнительской школы и профессионального фортепианного образования.

Отдельного методического внимания заслуживает китайская этюдная литература. Её появлению способствовала ориентация китайской фортепианной педагогики на техническую сторону обучения. С 80-х годов XX века в Народном музыкальном издательстве были изданы десятки тысяч экземпляров этюдов европейских композиторов – К. Черни, М. Клементи, И. Крамера, Ф. Шопена, Ф. Листа, К. Дебюсси, Ф. Бургмюллера, А. Лемуана, Л. Келера, С. Рахманинова, А. Скрябина, М. Мошковского. На такой фундаментальной базе происходило формирование национальной дидактической системы для всех уровней общего и профессионального фортепианного образования. Остановимся подробнее на работах, которые, по нашему мнению, должны составлять дидактический компонент модели

развития китайской фортепианной педагогики. Так, например, «Шесть концертных этюдов» Чжао Сяошэна благодаря многообразию художественных и технических элементов позволяют проработать широкий спектр исполнительских приемов, технических навыков, художественных выразительных средств (Приложение 13).

Первый этюд ориентирован на совершенствование техники правой руки, тренировку запястья и формирование крепких пальцев для исполнения быстрых темпов и стаккато [164, с. 40]. Второй этюд позволяет отработать скачки на октаву и стаккато при игре аккордов в широком расположении с соблюдением стабильного ритма [164, с. 40]. Третий этюд, в стиле Пекинской оперы, развивает ротационные возможности пальцев и кисти, сосредоточивая внимание на тренировке четвертых и пятых пальцев обеих рук [164, с. 40]. В четвертом этюде имитация игры на пипе обеспечивает гибкость пальцев и скачки на большие интервалы в быстром темпе с крепким мизинцем [164, с. 41]. Пятый этюд, в стиле национального танца мяо, представляет красивую лирическую пьесу, имитируя пение. Он направлен на развитие пальцевой техники при игре акцентов в двухтоновых комбинациях: первая комбинация формирует навык сильного акцента на первом звуке и непрерывной силы при исполнении следующего; вторая позволяет отработать легкое и равномерное двойное вибрато; третья представляет чередующееся аккордовое сочетание в момент кульминации, требуя особого положения ладони и соответствующих движений запястьем и плечом [164, с. 41]. Шестой этюд раскрывает художественные возможности исполнительства народной музыки провинции Хэбэй «Пять скорпионов». Мелодия, начинаясь в темпе *lento*, постепенно ускоряется, в конце возвращаясь к медленному исполнению, в художественном плане звуча в ярких тонах, похожих на флейту. Работу над ней иллюстрирует исполнение Фэна Цзыцуня [164, с. 41]. Сам автор подчеркнул необходимость верного сочетания трех типов художественного звучания – медленного, быстрого и

вибрато, объясняя каждый из них. Так, он указывает, что звук, имитирующий глиссандо флейты, должен быть неглубоким, клавишу нельзя нажимать до конца, только на две третьих или даже на одну вторую полного нажима [164, с. 41].

Педагогический интерес представляют также работы Ни Хунцзиня, выпускника Шанхайской и Московской консерваторий, достигшего нового технического и художественного уровня в создании произведений для фортепиано со стилизованными и жанровыми характеристиками китайской народной музыки. «Четыре фортепианных этюда» написаны в манере китайского традиционного оперного жанра, в соответствии со стилями Пекинской оперы и Кунцю, снабжены инструкциями, пояснениями, рекомендациями (Приложение 14). Первый этюд – для развития техники левой руки – создан на основе мелодии Пекинской оперы «Маленькая открывающаяся дверь». Партия левой руки выделяет мелодию в правой руке, а также требует определенной независимости для имитации барабанного фона различной степени интенсивности [124, с. 17]. Второй этюд, для развития навыков исполнения двойных нот правой рукой, написан на основе песни пекинской оперы «Лю Циннян». Исполнителю необходимо выделять верхние звуки мелодии в правой руке, а также реализовать драматическое развитие в средней части и дальнейшую кульминацию повторяющегося фрагмента [124, с. 17]. Третий этюд, Токката, написан в стиле мелодии Кунцю-оперы «Цветок граната». Этюд начинается с аккорда, который затем «раскладывается» по принципам токкаты, подчеркивая мощный ритм и варьируя его оттенки, создавая атмосферу конфликта [124, с. 18]. Четвертый написан в манере мелодии Пекинской оперы «Лю Яоцзинь» и ориентирован на развитие навыка игры в широком диапазоне, требуя внимания к мелодии в верхних регистрах и одновременного развития басовой партии [124, с. 18].

Педагогического внимания также заслуживает сборник «Основные учебные материалы – гаммы и арпеджио» Чэнь Цинфэн. Шесть тематических

блоков раскрывают основы обучения игре на фортепиано: гаммы (мажорные и минорные, хроматические и целотонные); арпеджио мажорных и минорных аккордов; септаккорды; хроматические гаммы, а также гаммы в терцию и сексту; октавы и хроматические гаммы; основные аккорды от разных ступеней и транспонирование [77, с. 14]. Основной рекомендацией для упражнений является соблюдение правильной аппликатуры, а также темпа третьим и четвертым пальцами. Отмечая одинаковую аппликатуру при игре арпеджио и аккордов, внимание обращается на легкое, естественное и расслабленное, однако умеренное, ограниченное вращение пальцев, а также запястья и локтя, помогающих пальцам при игре арпеджио. Диапазон упражнений ограничивается двумя октавами. По мере укрепления игровых навыков каждое упражнение можно постепенно расширять до четырех октав. Соблюдение аппликатуры дополняется требованием точности применения четвертого пальца. Все изменения в положении руки в процессе игры гамм должны происходить с сохранением баланса руки и однородности звука. После закрепления правильной аппликатуры и расширения диапазона упражнения усложняются игрой в разных темпах, с различной динамикой и штрихами. Учитывая, что у абсолютного большинства начинающих музыкантов большой палец намного сильнее четвертого и пятого, необходимо их укреплять: играть четвертым и пятым пальцами одновременно и по очереди, оставляя большой палец расслабленным. При игре легато внимание сосредоточивается на мягких прикосновениях пальцев, собранности ладоней, расслабленности запястий и рук. При игре стаккато легко и в быстром темпе рекомендуется достигать расслабленных движений запястьем, а руке отводить только роль в перемещении позиции. Для достижения яркой динамики рекомендуется вовлекать в игру предплечье, всю руку или даже силу всего тела [77, с. 84].

Исполнительские успехи на базовом уровне зависят от грамотной постановки руки на начальном этапе. Так как форма постановки руки играет

очень важную роль, необходимо соблюдать основные педагогические рекомендации. Визуально должно диагностироваться: 1) вертикальное предплечье и локоть, форма ладони похожа на яйцо, ладонь слегка повернута внутрь; 2) запястье удерживается на горизонтальном уровне, наравне с поверхностью черных клавиш, суставами ладоней, из-за чего рука выгнута; 3) слегка закрыть большой палец, не наклоняя его, слегка вытянуть мизинец, полностью не выпрямляя, для поддержки верной формы руки [155, с. 9]. Особенно важно, чтобы первый сустав пальца стоял на клавише, а звук эффект был особенно твердым, для чего следует усилить тренировку сустава пальца, а также пястных костей, так как поддержка ладони связана с поддержкой больших пальцев и мизинцев. Если форму руки представить как дом, то пястная кость похожа на крышу, без которой дом не может быть цельным. Во время игры сила руки от пястной кости передается в кончики пальцев, сохраняя форму руки в расслабленном состоянии, поэтому только правильная форма руки может воспроизводить полноценный и ровный тон во время игры и создавать идеальный звуковой эффект [122, с. 11].

Отдельный методический аспект составляет технология звукоизвлечения, где необходимо обратить внимание на следующие проблемные моменты.

1. Тренировка силы рук и пальцев. При разной длине и толщине пальцев самые слабые – четвертый и пятый, однако, чтобы игра была ровной, все звуки наполнены, каждый палец должен иметь одинаковую силу. Необходимо контролировать силу 1-го, 2-го и 3-го пальцев и тренировать 4-й и 5-й. Есть много способов сделать их сильными: с помощью упражнений на падение пальцем на клавишу, параллельных пятиступенных упражнений с трезвучиями, исполняемыми 1-м, 2-м и 4-м пальцами, затем 1-м, 3-м и 5-м пальцами, вспомогательных упражнений на столе [154, с. 9].

2. Прикосновение пальцев к клавишам. Большое внимание уделяется постановке и игре на боковой поверхности коротким и мощным большим

пальцем. При игре гамм и арпеджио подготавливаются заранее пальцы, для равномерной игры и баланса тембра одинаково размещаемые на клавишах. Большой палец должен играть активно, не наклоняться, не быть жестким; форма руки напоминает удерживание округлого предмета для ровного и густого тона [123, с. 9].

3. Роль первого сустава пальца. Необходимо тренировать первые суставы пальцев для предотвращения их вогнутости придания силы кончикам пальцев. Во время игры каждым пальцем первый сустав, пястная кость, запястье, локоть и рука должны представлять целостную систему, обеспечивающую приток крови и энергии к кончикам пальцев и извлечение звука; суставы ладоней слегка приподняты, запястья горизонтальные, локтевые суставы направлены наружу, плечи не подняты [93, с. 11].

4. Тренировка пястных костей. Энергия передается на кончики пальцев пястными костями, тренировка которых обеспечивается игрой секст, октав и аккордов, напрягая руки внутри и расслабляя снаружи [92, с. 11].

При работе с нотным материалом первостепенную важность приобретает правильная аппликатура, являющаяся условием преодоления технических сложностей произведения, достижения плавного соединения фраз, лучшего выражения художественной мысли, заключенной в мелодии, запоминания нотного текста. В случае несоблюдения аппликатуры при первичном разборе впоследствии сложно изменить приобретенный навык и проблематично хорошо исполнить пьесу [104, с. 10].

Владея широким спектром методов отработки техник, педагог выявляет сильные и слабые стороны конкретного обучающегося, указывает на проблемы и своевременно исправляет появляющиеся ошибочные действия для совершенствования исполнительских навыков [100, с. 7]. Для глубокого понимания принципов звукоизвлечения необходимо знание устройства фортепиано, его физических свойств и принципов работы. Глубина и совершенство исполнения музыки безграничны, поэтому исполнители

должны всю свою жизнь исследовать возможности звука и тембра, развивать музыкальный слух, эстетическое восприятие и осознанность при выборе способов звукоизвлечения.

Освоив и правильно используя основные методы звукоизвлечения, можно научиться воспроизводить разные оттенки и штрихи, необходимые для исполнения в соответствии с требованиями автора, законами стиля и т. д.

В первую очередь, начинающий исполнитель осваивает три основных способа звукоизвлечения с последующей их дифференциацией.

1 Легато, необходимое для исполнения лирической мелодии, связанных звуков во фразах, плавных мелодичных предложений, арпеджио и т. д., требует медленного касания клавиши и небольшой задержки пальца в ее нижней части в качестве точки опоры для следующей ноты, которая извлекается другим пальцем благодаря переносу веса на следующую клавишу. Звук получается округлый, связный, как песня, мягкий. Например, мажорные этюды Ф. Шопена (сочинение 10 № 3) вначале помечены дугой, что указывает на игру легато легким касанием.

Легато дифференцируется на:

– *legatissimo* как самый медленный способ касания, требующий мгновенного перемещения пальцев по клавишам для достижения наиболее непрерывного звукового эффекта. Например, начало Этюда ля-бемоль мажор Ф. Шопена (сочинение 10 № 10) помечено «*legatissimo*», чтобы левая рука играла как можно больше;

– *rosso legato* требует более быстрого касания пальцами клавиш для воспроизведения почти непрерывного тона без образования связи между соседними звуками. Данный способ указан И.С. Бахом в первом произведении второго тома «Хорошо темперированного клавира» (во второй половине темы в «Фуге» До-мажорной прелюдии и фуги).

2. *Non-legato* широко используется в фортепианной музыке, поэтому многие этюды составлены для тренировки навыков быстрого детального

исполнения, при котором пальцы быстро «бегут», не связанно и не отрывисто, создавая однородную и непрерывную фактуру из четких выразительных звуков. При данном способе звукоизвлечения палец после прикосновения к клавише не остается в ее нижней части, а немедленно покидает клавишу для воспроизведения следующего звука.

3. Staccato, благодаря незначительным паузам во взятии звуков, выражает разнообразные эмоции и тембровые нюансы. Продолжительность стаккато в произведениях разных стилей и характеров обуславливается выразительными возможностями исполнения. Длительность звучания четверти в веселой пьесе будет короткой, а в мелодичной и спокойной пьесе потребует гораздо большей продолжительности исполнения. Музыкальные произведения со стаккато очень различны и могут характеризоваться различными стилями [166, с. 11]. Обычно стаккато используется для исполнения живой, легкой и веселой музыки, например «Большого хроматического галопа» Ф. Листа (S. 219).

Стаккато дифференцируется на:

- *sempre staccato*: скорость звукоизвлечения выше легато и нон легато, нота воспроизводится на $1/2$ ее длительности, в партитуре используется маленькая точка над/под головкой ноты;

- *staccatissimo*: скорость звукоизвлечения выше *staccato*, звучание $1/2$ длительности ноты, в тексте используется черный перевернутый треугольный символ на головке ноты, требует короткого прерывистого звука и такой же короткой паузы между звуками, иногда интерпретируется как кратковременный акцент.

Методикой и практикой фортепианного исполнительства выработаны технические требования к звукоизвлечению.

При игре легато это не взрывные быстрые удары, а медленные натренированные прикосновения: палец касается клавиши мягкой подушечкой, которая уменьшает ударную силу и способствует мягкости

звука; предварительно высоко не поднимается, а лишь плавно приближается к клавишам; скорость касания медленная для создания легкого, мягкого, связного, гладкого «пения»; сила пальцев распространяется горизонтально, обеспечивая особое качество звука, формирующее стиль игры, характеризующийся толчком, зависанием и касанием; вес руки всецело используется, плавно распределяясь между пальцами и плавно переходя от одного к другому, обеспечивая согласованность и округлость звучания; пальцы не сгибают слишком сильно и не поднимают слишком высоко, сохраняя их естественную форму, поднимая с помощью суставов ладони, ощущая пальцы как плавные линии для получения слитности и полноты звучания [121, с. 7]. Легато требует более совершенной техники, большего контроля для достижения плавных, стабильных и скоординированных движений пальцев, запястий, локтей, рук, сглаженных движений пальцев, их своеобразного приклеивания к клавишам и медленного нажатия, горизонтального перемещения усилий пальцев и медленного звукоизвлечения. Осваивать легато можно вторым и третьим пальцами, начиная с двух соседних нот, медленно добавляя другие пальцы для увеличения расстояния между нотами и количества звуков.

Ключевые моменты игры нон легато: касание клавиш передними частями кончиков твердых пальцев для большей сконцентрированности силы воздействия пальца; необходимо поднимать пальцы, чтобы кончики имели достаточное расстояние до клавиши во время движений; во время прикосновения к клавишам возникает взрывная сила, заставляющая пальцы двигаться быстрее; поверхность соприкосновения кончика пальца с клавишей небольшая; необходимо достигать естественного расслабления запястья для естественного звучания каждой ноты, достижения чистого и твердого звука, отличающегося от легато и стаккато [83, с. 17]. Два способа исполнения нон легато: поднятие и опускание рук звук за звуком в медленном темпе; четкое воспроизведение каждого звука при более быстром

темпе [144, с. 2]. Прежде всего следует отработать поднятие пальцев, подчеркивая четкость их работы при звукоизвлечении и достигая временной дистанции между звукоизвлечением. Затем следует выработать навык держать кончики пальцев твердыми, держа их во время подготовки к извлечению звука не в очень расслабленном и не слишком напряженном состоянии: чрезмерное расслабление не позволит воспроизвести яркий, зернистый звук; чрезмерное напряжение сделает звук излишне жестким. Овладение нон легато требует длительной практики, тщательного отслеживания и своевременного выявления и исправления недочетов.

Ключевые моменты игры стаккато: быстрое прикосновение к клавише на короткое время и быстрое ее оставление, поверхность касания пальцем самая маленькая; пальцы очень эластичные, в форме крючка, их кончики прочные для яркого, четкого, гибкого звука. Реактивная сила и эластичность пальцев и запястий обеспечивают очень быстрый отскок. Если сила не используется должным образом, звукоизвлечение будет напряженным и затрудненным, а звук – жестким и грубым. Пальцы должны падать на клавиатуру естественным образом и подпрыгивать, как мяч, ловко используя реактивную силу, чтобы сделать движение пальцев свободным, а звук – насыщенным и гибким, необходимым для исполнения танцевальной музыки, триумфальных маршей, имитации звука струнных инструментов [163, с. 7].

Фортепиано обуславливает многообразие способов игры и целесообразность сосредоточивать усилия на тембровом аспекте, а не механизированном повторении. Выявленные в процессе работы сложные части музыкальных произведений должны отрабатываться отдельно, сначала каждой рукой поочередно, медленно и интенсивно, а затем двумя руками для отработки других необходимых навыков. Работа за инструментом в определенный, отдельно взятый период не должна включать слишком много трудностей. Эффективность повышает когнитивные методы – наблюдение, сравнение, анализ. Для совершенствования исполнения необходимо не

только обладать навыками, но и средствами музыкальной выразительности, составляющих мастерство [143, с. 7].

Для исполнения классической музыки было достаточно движений пальцев, запястий и предплечий. Романтическая и современная музыка – произведения Ф. Шопена, Ф. Листа, М. Мошковского, С.В. Рахманинова – требуют размаха и использования всех возможностей рук для воспроизведения эмоций. Особенно важен звук, создаваемый весом сильной руки. Роль запястья при этом очень велика, так как от его движения зависит игра легато. При игре аккордов положение запястья немного выше, но не выше пястной кости, служа своеобразным мостом, по которому энергия исполнителя равномерно передается кончикам пальцев. На запястье больше всего суставов, в которых важны пластичность соединения и прочность, однако на запястье не следует нажимать слишком сильно. Во время игры следует также поддерживать в расслабленном состоянии заднюю часть руки. Также следует контролировать, чтобы тыльная сторона кисти, запястье и рука слаженно функционировали и объединялись в единый исполнительский орган, обеспечивающий идеальное состояние для игры [159, с. 5].

В обучении игре на фортепиано отдельного внимания заслуживают трели, тремоло, форшлагги, двойные звуки, октавы, аккорды, гаммы и арпеджио, которые требуют особой пальцевой техники – вращательного движения пальцами, при котором пальцы вращаются наподобие колеса – назад и вперед, повторяя звук. Суставы работают активно, движения пальцев, как правило, быстрые и не слишком большие. Звук должен быть равномерным, особое внимание при этом требуется большому пальцу. Играть следует кончиками, а не подушечками пальцев. Тренироваться необходимо медленно, постепенно ускоряясь, следя за тем, чтобы каждый звук был ровным и чистым.

Трель является средством украшения мелодии, подразделяется на обычную трель, трель с подменой пальца и тремоло. Во время игры пальцы

необходимо держать близко к поверхности клавиш и расслаблять тыльную сторону кисти и руки, а при длительной игре расслаблять запястье при взлетах и падениях. Обычная трель создается двумя соседними пальцами. При исполнении трели с подменой пальца вспомогательный звук играется попеременно разными пальцами. Обычно это используется для длительного вибрато. [138, с. 1]. Тремоло означает многократное воспроизведение одного или нескольких звуков одновременно. При игре тремоло используется вращение рук, пальцы слегка контролируются, звук должен быть равномерным, тыльная сторона рук расслаблена и дрожит. При игре тремоло в большом диапазоне дрожать должна вся рука.

Двойные звуки воспроизводятся одновременно, пальцы аккуратно выровнены на поверхности клавиш, не создают шума, запястье должно вовлекаться плавно и четко, активно работает пястная кость: поднимается и опускается, регулируя связь между пальцем и поверхностью клавиши, а также точкой касания клавиши.

При игре октав и аккордов (основных, сектаккордов, септаккордов) главное – собрать большой и мизинец, пястную кость слегка приподнять, запястье держать немного выше, но не выше пястной кости. Сила тела, рук, спины и талии должна передаваться в кончики пальцев. Руки при этом быстро принимают твердую форму, пястные кости и запястья приобретают устойчивость, плечи и локти расслабляются снаружи, оставаясь напряженными внутри.

Для формирования базовых навыков очень важно играть гаммы: сначала медленно и равномерно, затем – быстро и решительно, кончиками пальцев, опуская, поднимая и поворачивая пальцы. Тело при этом бежит за руками, а запястья не движутся вверх и вниз. В игре гамм и арпеджио ключевую роль играет большой палец, при этом самой большой проблемой является планирование его движения. Пальцы должны быть активными. Необходимо обращать внимание на левую руку. Во время обычной практики

следует медленно поднимать пальцы, а при быстрой игре необходимо быстро координировать части тела. 2-й и 3-й пальцы не следует поднимать слишком высоко. Поднимая руки, можно достичь равномерного, плавного и быстрого арпеджио. Для отработки падения, вращения и наклона после нажатия клавиши необходимо повернуть запястье влево или вправо, нарисовав дугу под поверхностью клавиши в соответствии с требованиями фразы, чтобы обеспечить связь звуков. Независимо от количества нот, последняя должна заканчиваться на запястье, при этом контролируя, чтобы не сделать финальный звук более тяжелым. Если первый звук извлекается падением руки на клавишу, то последний должен быть округлым [85, с. 1].

Добавление педали во время исполнения украшает звук, помогает сделать его более красивым, в целом играет ключевую роль в исполнении музыки. Неиспользование или неправильное взятие педали приводит к значительному снижению качества исполнения, нечеткости гармонии и мелодии. Правая педаль выполняет функции прямой и запаздывающей педали. Процесс педализации очень специфичен. Он подразумевает взятие полной педали, а также $1/2$ (полупедали), $1/3$ и $1/4$ педали, что означает различную глубину нажима.

При работе с педалями нужна внимательность: не ставить ногу слишком близко к внутренней части пианино, не наступать на них ногами, так как это мешает смене педалей; не держаться слишком далеко от пианино, так как это делает ноги очень неустойчивыми; не отрывать пятку от пола во время нажатия, использовать каблук обуви как точку опоры, а переднюю часть стопы – чтобы сделать звук когерентным, согласующимся с другими звуками, но не смешивающимся с ними, выделяющимся в музыкальной фразе, укрепляющим ритм, создающим особую музыкальную атмосферу. Использование педали преследует три основные цели: соединение аккордов, акцент на ноте и изменение окраски звука [163, с. 110].

Рассмотрим основные аспекты исполнительства, глубокое понимание которых облегчает процесс обучения, повышает эффективность результатов.

Мелодия, ритм и гармония являются важными элементами музыки. Мелодия должна быть ясной и отчетливой, лирические произведения – нежными, элегантными и красивыми, марши – легкими, веселыми, гибкими, с точным ритмом. Высокие звуки мелодии должны выделяться, чтобы сформировать стереозвук – создать звуковую перспективу [111, с. 14].

Тщательное чтение нотного текста и медленное исполнение должны стать привычкой. В новом произведении нужно изучить все пометы, ритм и темп, понять и усвоить все особенности текста и играть медленно, в случае затруднений отдельно каждой рукой. Тщательному изучению подлежат предложения и их связь, дыхание, паузы, резкие изменения внутри фраз и между ними. Исполнитель должен научиться сначала находить трудные моменты, сосредотачиваться на их отработке, а затем играть все произведение, вырабатывая спокойствие, осторожность и терпение. После каждой игры следует анализировать и резюмировать, описывать незнакомые или неправильно сыгранные места, обобщать и выявлять причины затруднений для совершенствования навыков игры [85, с. 105].

Рассмотрим в качестве образца процесс разбора и освоения фортепианного произведения «Реки Люян» (Приложение 15). Это произведение в китайском стиле было создано известным композитором Ван Цзяньчжуном на основе мотивов песни Тан Бигуана, имеющей ярко выраженный стиль хунаньской народной песни. Яркая и запоминающаяся, лаконичная красивая лирическая мелодия описывает прекрасные пейзажи реки Люян в родном городе председателя Мао, восхваляет его достижения. «Река Люян» – одно из выдающихся фортепианных аранжировок образца музыкальной культуры Китая, которым композитор внес важный вклад в развитие национальной фортепианной музыки. Тема проста и естественна.

Чтобы хорошо сыграть пьесу, следует исполнить мелодию со страстью и эмоциями, первая нота сразу должна привлечь внимание аудитории. Аккорды должны быть слаженными и поющими. Следует достичь тр в правой руке и р – в левой. Сила пальцев образуется за счет естественного веса падающей руки. Касание клавиш должно быть таким, чтобы линия мелодии над аккордами правой руки отчетливо прослеживалась. Октавный аккорд не следует брать вертикально, смещая акцент, так как это делает звук грубым и разрезает мелодические линии. Пальцы левой руки «втапливаются» в клавиши, басы быть слегка подчеркнуты, остальные звуки слабые и мягкие, с небольшими колебаниями, создавая туманный фоновый эффект.

Необходимо поддерживать расслабленное состояние спины, плеч, рук и запястий. Вес корпуса и рук перетекает в кончики пальцев, которые с силой простираются и касаются клавиш, делая звук мощным, полным и прозрачным. Аккомпанемент левой руки характеризуется ритмичностью и динамичным темпом, изображающим фон струящейся воды реки. Бас в первом такте каждого такта должен быть мягким и очень эластичным. Для исполнения длинных аккордовых арпеджио необходимо мягко касаться клавиш, обеспечивать легкое выделение большого пальца, создавая эффект движения и перекачивания. Левая рука должна обладать хорошими контролирующими способностями, поэтому отрабатывается отдельно. В 11-м и 13-м тактах правой руки вторая нота играет на полную мощность. При игре двумя руками необходимо контролировать динамику и обеспечивать контраст левой руки и правой с основной мелодией. В 18-м и 19-м тактах основная мелодия находится в средней части, обе руки играют ее поочередно. Она должна быть выделена, а остальные звуки ослаблены. Разделяющую педаль можно использовать для всего раздела. В 17-м, 20-м и 21-м тактах следует обратить внимание на сглаживание звучания. С 27-го по 32-й такты (последнее предложение темы) необходимо повторить. При игре мелодии следует уделить внимание мизинцу, чтобы избежать неправильного

акцента. В 31-м и 32-м тактах соединительные элементы постепенно ослабевают, аккорды в правой руке требуют сильной связи пальцев с клавишами, ощущения прилипания к клавиатуре. 33-й такт вводит вариацию 1, которая является полифоническим отрывком из трех голосов. Это самый захватывающий фрагмент всей пьесы, звучание фортепиано имитирует игру трех разных инструментов: первая часть – игра арфы, нежное и красивое волнообразное пение; тема мелодии второй части – глубокое и густое пение виолончели, с ласковым звучанием в высоком регистре; третья часть похожа на контрабас и тубу, мягким эхом «разливаясь по реке», создавая симфонический эффект. Шестидольный ритм в правой руке должен быть свободным, гладким и элегантным, напоминая катание на коньках. Левая рука играет мелодию темы в средней партии и басовую, поэтому сотрудничество двух рук организовать не просто. В то же время следует усилить горизонтальную мелодическую линию, пропевая ее и ослабляя два других голоса. Этот раздел самый сложный в техническом плане из-за ритма, который нужно отрабатывать в медленном темпе, считая количество ударов.

Повторение последнего предложения в 50-м такте должно быть очень выразительным и содержать теплые, мягкие и сочные тона, пальцы следует держать на клавиатуре подальше от края, прикасаться к ним горизонтально для связного, поющего звука. В 51-й такте каждый звук в правой руке должен быть слегка выделен и постепенно замедляться, стремясь к акценту на конечном звуке. 52-й такт вводит каденцию, в основном состоит из разложенных аккордов национального пентатонного рисунка. Линия аккомпанеента отсутствует, что не вызывает особых трудностей. Большое количество параллельных и прогрессивных последовательностей подчеркивает колористические эффекты гармонических моделей, изображая извилистость и протяженность реки Люян. Технические требования к каденциям не очень высоки: они могут рассматриваться как небольшие предложения, в которых самый высокий звук – опорный, остальные

организуются вокруг этой опоры и развивают естественное постепенное усиление и ослабление. В первых двух предложениях следует обратить внимание, что в диапазоне *pp* нельзя играть слишком громко, необходимо контролировать силу в пределах диапазона *mp*, оставляя возможность для постепенного движения к кульминации. Третье предложение имеет наибольшее изменение темпа. Это требует различных способов звукоизвлечения для достижения тембровых нюансов. Для создания на фрагменте *ff* точки опоры вначале *pp* нужно играть медленно, постепенно увеличивая темп и мощность, подталкивая музыку к кульминации, делая звук веселым, полным и мощным. Четыре ноты высокого диапазона должны расширять, выделять и подчеркивать ритм, но тембр не должен становиться грубым, а темп необходимо постепенно ускорять, демонстрируя яркую восторженную атмосферу. Обособленность звуков должна быть умеренной, педаль следует снимать в соответствии с гармоническими изменениями, чтобы музыка приобрела трехмерный эффект. Так как данный раздел содержит разложенные аккорды, обе руки должны играть точно, равномерно, четко и элегантно, плавно соединяясь и образуя длинную горизонтальную линию. В 59-м такте, объединяющем предложения, темп постепенно замедляется для спокойного введения вариации 2, в которой с 60-го такта нет серьезных изменений, только некоторые в мелодии и фактуре, например, украшения в музыкальной ткани. Тема исполняется прежним способом, однако декорированная мелодия должна быть более плавной и поющей, без лишних акцентов, создавая в воображении свежую и спокойную картину.

77-й такт расширен для воспроизведения октавной мелодии в правой руке и более широкой и длинной аккордовой фактуры аккомпанемента, создавая ощущение протяженности. Пальцы правой руки медленно касаются клавиш, подчеркивая мизинцем. Отдельные звуки должны быть мягкими, без акцента, касаясь клавиш и выразительно пропевая главную мелодическую линию, постепенно увеличивая интенсивность до 81-го такта, обращая

внимание на линии мелодии. Педаль можно снимать каждый такт. На 81-м такте правая рука создает *f*, используя вес плеча и быстро прикасаясь к клавишам, чтобы сделать звук устойчивым и полным, но без подчеркивания. В левой появляется изменение – музыка приобретает компактность и эмоциональность. Ко второй доле 83-го такта в аккомпанементе аккорд требует твердости и силы, темп постепенно увеличивается. Снятие педали до середины такта позволяет создать настрой на кульминацию. В 84-м такте в левой руке у аккордов необходимо выделить верхние звуки, а темп можно постепенно замедлять. Первое длинное арпеджио в 86-м – 87-м тактах следует играть тихо, выделяя звук в правой руке. Появляющиеся в 87-м такте украшения начинаются одновременно со звуком в левой руке и должны быть мягкими, ненавязчивыми, интегрированными в мелодию. В 88-м такте «ми» контролируется, создавая слабый и прозрачный звук. В последнем предложении арпеджио двумя руками снизу вверх похожи на текущую воду, постепенно исчезающую. Движения пальцев незначительны, воспроизводят очень мягкий тон, педаль необходима в аккордах 88-го – 90-го тактов. Левая педаль при этом может использоваться для регулирования динамики.

Можно резюмировать, что китайские фортепианные произведения не так просты, понятны и легко играемы. Каждый исполнитель может иметь свое уникальное мнение относительно стиля, окраски звуков, художественного образа, способа звукоизвлечения, метода педализации, ритма и др. Многократные темповые изменения, а также свободные и строго регламентированные быстрые и медленные изменения и переходы в середине рассмотренной пьесы отражают особенности китайской музыкальной традиции и требуют серьезного анализа и изучения.

На современном этапе развития национальной музыкальной педагогики теория, методика и образовательные технологии в области фортепианного искусства продолжают интенсивно развиваться. При этом педагогическое и общественное внимание смещается с подготовки

высококвалифицированных профессионалов на массовое общеразвивающее фортепианное образование детей и молодежи. Однако на этом направлении педагоги и обучающиеся сталкиваются с проблемой чрезмерной интенсификации процесса подготовки в инструментальном классе, не позволяющей большинству начинающих исполнителей с ординарными способностями и задатками сохранять заинтересованность в обучении. Решение данной проблемы видится в создании адаптированной к массовому, общеразвивающему фортепианному образованию национальной педагогической литературы для максимального охвата детей и юношества.

Дедуктивный подход к исследованию проблемы дальнейшего прогрессивного развития китайской фортепианной педагогики и образования позволил исследовать все аспекты, уровни и компоненты, формирующие национальную фортепианную педагогику как сложную открытую систему, непрерывно развивающуюся под действием внешних факторов и внутренних особенностей.

Хронологический анализ ключевых аспектов, компонентов данной системы и уровней её реализации сквозь призму современных потребностей китайского общества в целом, а также требований международного уровня к фортепианным педагогам и исполнителям позволил разработать теоретико-методическую модель развития китайской фортепианной педагогики.

Данная модель: отражает структуру обязательных компонентов педагогической системы, содержание которых должно совершенствоваться для достижения прогресса китайской фортепианной школы в целом; позволяет организовать национально ориентированное обучение в классе фортепиано; учитывает значение грамотно выстроенных взаимоотношений между участниками образовательного процесса.

Теоретико-методическая модель развития китайской фортепианной педагогики

Основная цель	создание образовательной системы в сфере фортепианного искусства с учетом национальной специфики
Основные структурные компоненты, требующие совершенствования	- теория и методика обучения
	- технологии обучения
	- национальная педагогическая фортепианная литература
	- массовое общеразвивающее фортепианное обучение
	- профессиональная подготовка пианистов
	- профессиональная подготовка преподавателей фортепиано
	- общественное мировоззрение
Источники формирования содержания основных структурных компонентов	- исторический
	- биографический
	- теоретико-аналитический
	- экспериментально-эмпирический
	- информационно-коммуникационный
Векторы реализации структурных компонентов	- теоретико-методический (разработка теории и методики обучения игре на фортепиано с учетом национальной специфики)
	- процессуальный технологический (совершенствование технологии обучения в классе фортепиано на основе китайских фортепианных произведений)
	- художественно-эстетический (стимулирование создания фортепианной педагогической литературы китайскими композиторами)
	- дидактический (разработка образовательных программ по фортепиано общеразвивающей, массовой и педагогической направленности)
	- организационно-институциональный (совершенствование структуры и содержания массового и профессионального фортепианного образования)
	- кадровый (совершенствование структуры и содержания подготовки преподавателей фортепиано)
	- информационный (коррекция общественного отношения к фортепианному образованию)

Учет отраженных в модели теоретических, методических, технологических, коммуникативных аспектов фортепианной педагогики,

апеллирующих к соответствующим учебно-воспитательным и организационно-институциональным процессам, позволяет организовать на любом уровне фортепианного образования – локальном, региональном, общенациональном – эффективную подготовку пианистов, обеспечивая прогрессивное развитие отечественной фортепианной педагогики, эффективный процесс фортепианного обучения массовой общеразвивающей и профессиональной направленности.

Анализ основных структурных компонентов модели в контексте их базовых функций, векторов развития, вариантов взаимодействия в совокупности позволяет в схематичном виде представить основные цели и стратегические задачи китайской национальной фортепианной педагогики, обозначить её миссию в системе профессионального музыкального образования Китая.

Подобный формат отражения ключевых векторов и элементов теоретико-методической модели развития китайской фортепианной педагогики позволяет параллельно разработать структуру и содержание образовательного процесса в классе фортепиано как в национальном масштабе, так и в виде образовательной траектории конкретного ученика для эффективного выстраивания индивидуальной работы за инструментом с преподавателем.

С опорой на данную модель был организован, проведен и проанализирован педагогический эксперимент в классе фортепиано, а также разработаны рекомендации по совершенствованию всех структурных компонентов модели на основе совокупного авторского теоретического и эмпирического опыта.

Отдельные компоненты модели были апробированы путем комплекса социологических и эмпирических методов, некоторые – непосредственно в формате педагогического эксперимента.

Выводы по первой главе

Первая половина XX века – предварительная стадия зарождения национальной теории и методики преподавания фортепиано, в основном, силами иностранных педагогов. Китайским музыкантам было доступно ограниченное число зарубежных методик преподавания фортепиано и учебных материалов. Иностранные пианисты привнесли в национальную фортепианную педагогику строгую пальцевую технику, что позволило сформировать теоретическую базу для дальнейшего развития стандартов в фортепианном образовании.

Исследование международных контактов китайских музыкантов и педагогов, условий функционирования первых музыкальных образовательных учреждений и организации процесса обучения игре на фортепиано позволило установить, что на совершенствование китайского фортепианного образования и исполнительского искусства в первой половине XX века оказали глубокое влияние свойственные русским фортепианным школам модель преподавания и методы обучения, глубинное системное понимание и вариативное претворение в исполнительской практике ключевых эстетических категорий музыкального искусства, интерпретированных сквозь призму национального мировоззрения.

Середина XX века – этап исследования и совершенствования национальной теории преподавания фортепиано, активного развития музыкального образования, особенно в области фортепианного искусства, становления сети профессиональных музыкальных учреждений, воспитания большого числа талантов, формирования контингента китайских преподавателей. Новая эра развития теории обучения игре на фортепиано была связана с публикацией всё возрастающего количества фортепианных произведений, изложением китайскими педагогами своего практического опыта преподавания, методической и дидактической опорой на традиционную музыкальную культуру с ярко выраженными китайскими

характеристиками. В результате китайские пианисты добились плодотворных результатов на мировых конкурсах. В теоретических работах утверждалась идея необходимости использования достижений и характерных особенностей китайской традиционной музыкальной культуры в процессе обучения фортепианному исполнительству для дальнейшего постижения западных фортепианных произведений, характеризующихся незнакомыми, малопонятными для начинающих китайских пианистов моделями музыкального мышления, мелодического и гармонического выражения композиторских мыслей.

К концу XX века, опираясь на опыт осмысления методических и дидактических материалов, лучшие современные китайские композиторы осуществили успешную попытку формирования уникального национального фонда фортепианной литературы – инструктивной и художественной, характеризующейся яркими особенностями, присущими китайским музыкальным традициям и эстетическим канонам. Создание двухступенчатой системы подготовки юных музыкантов к поступлению в консерватории, аналогичной советской системе профессионального музыкального обучения, обеспечило возможность выявления в раннем возрасте музыкально одаренных детей, организации педагогического сопровождения их профессионального музыкально-исполнительского становления и формирование плеяды талантливой китайской молодежи.

В процессе хронологического исследования, анализа и обобщения становления китайской национальной фортепианной педагогики в историческом, социально-культурном, организационно-институциональном, художественно-творческом, теоретико-методическом аспектах стало возможным выявление основных компонентов теоретико-методической модели развития китайской фортепианной педагогики и векторов их реализации для дальнейшего совершенствования массовой подготовки пианистов в Китае путем внедрения наиболее ярких, самобытных, а также

универсальных, фундаментальных, профессионально значимых принципов, подходов, концепций, средств фортепианной культуры, образования, педагогики и исполнительства, организации эффективного образовательного процесса для обучающихся любого уровня подготовки, любых стартовых возможностей и способностей, в том числе для организации массового фортепианного обучения и воспитания в общеразвивающих целях.

Глава 2. Совершенствование методики и практики обучения игре на фортепиано на основе модели развития китайской фортепианной педагогики

2.1 Мониторинг современной системы фортепианного образования Китая: педагогический, творческий, исполнительский аспекты

Все изложенные в настоящем параграфе результаты мониторинга были получены лично автором посредством наблюдения, сопоставления, сравнения, анализа современной сферы китайской фортепианной педагогики. Результаты мониторинга были сопоставлены с результатами бесед, проведенных с коллегами – педагогами и профессиональными исполнителями, а также обучающимися, их родителями. Существенная часть эмпирических данных была получена в процессе обмена педагогическим опытом с другими учителями и наставниками.

Всего мониторингом (наблюдение, беседа, сравнение, сопоставление, анализ, обобщение, абстрагирование, резюмирование) оказалась охвачена педагогическая, методическая, учебная исполнительская, концертно-конкурсная деятельность более 572 представителя сферы фортепианной педагогики, образования и искусства, принадлежащих к различным гендерно-возрастным, профессиональным и иным социально-демографическим группам (40 преподавателей фортепиано со средним образованием, 24 преподавателя фортепиано с высшим образованием, 80 выпускников средних и высших учебных заведений, окончивших образовательные учреждения по специальности «фортепиано», 110 студентов музыкальных профилей подготовки, 80 обучающихся детских музыкальных школ по специальности «фортепиано» различного возраста и уровня подготовки, 210 представителей взрослого населения, обучающих или обучавших своих детей игре на фортепиано в школах или частным образом; 28 представителей администрации учреждений дополнительного, среднего профессионального и высшего образования). В частности, исследованием

был охвачен контингент: Лоянского педагогического университета; средней школе при Хэнаньском педагогическом университете; средней школе при Чжэнчжоуского педагогического университета; начальной школы при Хэнаньском университете; средней школы при Научно-технологическом университете Хуанхэ.

Эмпирические результаты мониторинга были интегрированы в систему авторских теоретико-методических воззрений, сформированную в результате хронологического сравнительно-сопоставительного анализа процесса становления теории, методологии, методики и практики китайской фортепианной педагогики, образования, культуры и исполнительского искусства.

Как было установлено на предыдущем этапе исследования, за более чем 40 лет после начала реформы и открытости китайское фортепианное образование пережило стадию восстановления и стадию ускоренного развития. Блестящий взлет национального исполнительства был обеспечен глубокими эстетическими традициями, высоким интегративным потенциалом отечественных педагогических кадров, трудолюбием и работоспособностью исполнителей, плодотворным развитием китайской фортепианной культуры. Однако мониторинг современного состояния фортепианной педагогики и образования позволяет выявить недостатки, тормозящие совершенствование системы обучения и воспитания пианистов.

Многие проблемы организационного, методического и коммуникативного характера, обусловлены феноменом «фортепианного бума». Несмотря на то, что фортепианное искусство появилось в Китае сто лет назад, «фортепианный бум» произошел только в конце XX века, в период развития массового музыкального образования.

С развитием общественных благ и социокультурной сферы китайское общество сосредоточило свое внимание на духовных ценностях и художественно-эстетической деятельности. Все больше и больше молодых

людей и детей приобщались к музыке посредством фортепиано, в связи с чем возникла ситуация «процветания фортепианной культуры», которая продолжает развиваться и распространяться. Не только в крупных городах, но и других населенных пунктах Китая множество дошкольников, учеников начальных и средних классов, а также многие молодые, зрелые и даже пожилые люди изучают фортепиано [151, с. 4]. Однако содержание процесса обучения игре на фортепиано подвержено серьезным проблемам, связанным с ключевыми моментами традиционного образовательного процесса.

1. Низкая успеваемость, слабые результаты подготовки к экзаменам (по данным 80 % респондентов).

Подавляющее большинство учеников нацелены только на подготовку к сдаче специального экзамена, который документально подтверждает уровень исполнительского мастерства. Поэтому многие пианисты, способные успешно сдать этот экзамен, игнорируют изучение теории и методических рекомендаций по пению, слушанию, освоению стиля композиции, художественной работе над произведением. В результате обучающиеся могут сыграть произведение даже для продвинутого уровня, но не имеют представления о «пении на инструменте», эстетических критериях оценки музыки, особенностях стиля и т. д. Их исполнение очень механистично, характеризуется низким уровнем художественной выразительности и отсутствием эмоций.

2. Утилитарный подход к обучающимся со стороны образовательных учреждений, поддерживаемый родителями (по данным 95 % респондентов).

Во многих крупных общеобразовательных школах на вступительных экзаменах начисляются бонусные баллы за личностные достижения и экстраординарные способности, при этом наиболее приветствуются художественные навыки. Вузы также стараются набирать студентов с особыми художественными талантами и способностями, чтобы повышать культурные и художественные показатели вуза. По этой причине многие

родители, игнорируя личные интересы, имеющиеся таланты и склонности своих детей, вынуждают их осваивать фортепиано в специализированном классе или дома. Многие музыкальные учебные заведения, в свою очередь, специально формируют «успешные» учебные планы для таких обучающихся, однако содержание подготовки в этих классах не соответствует реальному уровню обучающихся. Кроме того, вынужденное обучение отнимает много времени и энергии и часто приводит к обратным, негативным результатам.

3. Изначальное отсутствие личной мотивации, интереса и неправильно поставленная цель обучения у многих пианистов, негативно влияющая на сохранение контингента обучающихся (80 % и более от всего контингента по данным респондентов).

В связи с тем, что многие учатся играть на фортепиано из-за моды, не принимаются во внимание психологические, эмоциональные, духовные и физиологические трудности данного учебного процесса, которые влияют на психоэмоциональное, нравственное, ментальное и физическое здоровье. Несоответствие индивидуальных задатков, способностей, личностной мотивации уровню сложности программы фортепианной подготовки побуждает многих обучающихся отказаться от продолжения музыкального образования и сдаться на полпути. В подавляющем большинстве случаев это обусловлено отсутствием в начале обучения личной мотивации и цели обучения, а также неосознанным выбором вида художественной деятельности [129, с. 1].

Раскроем и объясним результаты анализа ситуации в системе фортепианного образования и в содержании процесса обучения игре на фортепиано, обусловленной воздействием современного феномена «фортепианного бума» в Китае.

Массовое увлечение обучением игре на фортепиано в Китае можно назвать неизбежным явлением, которое в определенной степени отражает повышение уровня экономического развития Китая, семейного и личного

материального благополучия, стремление людей к увеличению доли духовных и эстетических ценностей в жизни. Однако выбор фортепианного исполнительства в качестве средства личностного и профессионального становления, как отмечено выше, чаще всего является утилитарным и неосознанным.

Фортепианное искусство является одним из наиболее сложных видов музыкального искусства, требует наличия конкретных задатков, способностей и личностных качеств, значительных временных ресурсов и существенных экономических вложений. Без данных условий нельзя достичь профессионально значимого уровня исполнительства. При утилитарном и неосознанном, мотивированном внешними факторами, подходе к выбору фортепиано в качестве предмета дополнительного или профессионального образования, перечисленные условия, напротив, абсолютно не учитываются.

В связи с этим результатом обучения игре на фортепиано становится формирование слабых технических навыков. Посредственная инструментальная подготовка впоследствии, в свою очередь, не позволяет таким педагогам и исполнителям передавать профессиональный опыт на должном качественном уровне, порождая порочный круг увеличения числа посредственных исполнителей, характеризующихся низким уровнем музыкальной культуры, отсутствием сформированного пианистического мышления и исполнительского мастерства. Авторитетные представители фортепианного искусства единодушно считают, что обучение не должно иметь утилитарной цели, а фортепианная подготовка должна являться важной частью общего музыкально-эстетического воспитания новых поколений с целью повышения их культуры, качества социальной и профессиональной жизни [142, с. 1]. Как сказал Бао Хуэйцзяо, вице-председатель Китайской музыкальной ассоциации, «фортепианное образование должно быть способом развития музыкального сознания и эстетических способностей личности. Люди, которые учатся играть на

фортепиано, должны жить музыкой, чувствовать красоту в звучании фортепиано, эстетику в мелодии и ритме, развивая жизнерадостное отношение к жизни. Только таким образом фортепианное образование обеспечит то, на что способно и чего заслуживает исполнитель» [140, с. 18].

Следовательно, у современных обучающихся необходимо воспитывать осознанное серьезное отношение к самому искусству и образовательному процессу. Цель, методы и условия обучения должны рассматриваться как наиболее важные факторы. Только определив собственные цели и мотивацию, адекватно оценив задатки, способности, склонности и таланты, можно принять грамотное, обоснованное решение в отношении профессионального обучения игре на фортепиано, а затем превратить фортепианное исполнительство в настоящее искусство. Представители фортепианного искусства и образования должны просвещать широкие массы, чтобы формировать правильное отношение к фортепианному образованию, понимание необходимости теоретической глубины, методической системности, дидактического многообразия при обучении. Только так большое число исполнителей сможет понять истинный смысл фортепианной подготовки и способствовать результативному развитию в Китае всемирно популярного искусства [140, с. 18].

Наиболее эффективным средством нейтрализации указанных выше негативных тенденций представляется реализация *национальной модели развития китайской фортепианной педагогики* на уровне обучения и творчества, то есть создания и освоения китайской фортепианной музыки. Основываясь на обширной и глубокой китайской культуре, в последние десятилетия в стране сформировалось поколение выдающихся отечественных преподавателей фортепиано, теоретиков, методистов, композиторов и исполнителей, чья деятельность подчиняется национальным педагогическим условиям и социокультурным факторам, а также согласуется с отечественными и зарубежными методиками обучения.

Содействие национализации фортепианного образования, то есть формированию системы обучения с учетом особенностей национальной культуры и перспективой обретения международного статуса обеспечит преемственность и укрепление китайской фортепианной культуры, популяризацию китайской фортепианной музыки, воспитание отечественных талантов и создание национальной фортепианной школы.

Аналитический мониторинг данных процессов позволил выявить и охарактеризовать следующие проблемы:

1. Неясна направленность политики реализации национальной модели китайской фортепианной педагогики (по данным 60 % взрослых респондентов).

Данную проблему можно решить, если департамент образования в рамках разработки национальных проектов и программ сформулирует четкие административные указания, конкретизировав задачи, стратегии, методы и механизмы популяризации и поощрения развития национальной музыки. В первую очередь, это должно коснуться разработки образовательных стратегий, программ и системы оценки качества, отражающих национальную ориентацию.

2. Ограничена общественная осведомленность о специфике и достоинствах национальных характеристик фортепианного образования (по данным 85 % респондентов).

Большинство китайских преподавателей фортепиано начали свое обучение 20–30 и более лет назад. В то время национальное фортепианное образование находилось в зачаточном состоянии. Не существовало отечественных учебных материалов по игре на фортепиано, отражающих принципы и специфику национальной музыкальной культуры и мышления, не говоря уже о стандартизированной системе обучения. Большинство из них до сих пор опираются на опыт иностранной фортепианной педагогики и искусства в ходе участия в международных обменах и мастер-классах. При

таком подходе в профессиональной деятельности педагогов неизбежно доминирует западная идеология и иностранные ценности, что ведет к ослаблению национального компонента в образовательном процессе. В классе таких педагогов внимание акцентируется на иностранных фортепианных произведениях, китайская фортепианная литература игнорируется. Это приводит к тому, что большое число современных китайских обучающихся-пианистов не владеют и не интересуются национальным фортепианным искусством, демонстрируют безразличие к знанию китайской фортепианной и народной музыки. Данная тревожная тенденция, не согласуемая с национальными ценностями, стимулировала создание в Китае собственной национальной фортепианной школы, процесс национализации фортепианного образования и искусства [106, с. 11].

3. Педагогический репертуар преподавателей фортепиано не пополняется новыми национальными материалами (у 70 % и более от всего контингента по данным взрослых респондентов).

В последние годы благодаря усилиям китайских композиторов было создано множество выдающихся фортепианных произведений с китайскими национальными особенностями. Однако по-прежнему существует огромный разрыв и серьезный дисбаланс между долей отечественных и зарубежных фортепианных произведений в педагогическом и концертном репертуаре китайских пианистов. Национальная фортепианная литература долгое время оставалась без внимания и не публиковалась, что привело к исчезновению многих произведений. Даже опубликованные китайские фортепианные произведения очень ограниченно применяются в учебном процессе. Из-за консервативной идеологии некоторых преподавателей и традиционного отбора репертуара некоторые китайские фортепианные произведения в стиле модерн исключены из репертуара, что также является препятствием для национализации китайского фортепианного образования.

4. Отсутствие информации об эффективных методах развития китайской фортепианной педагогики и образования (по данным 90 % взрослых респондентов).

Китайские педагоги, методисты и исследователи долгое время находились под сильным влиянием западных фортепианных школ и ориентировались на формирование технических навыков. Это позволяло стандартизировать подготовку благодаря точным критериям объективного измерения результатов подготовки.

Однако для развития национальной системы фортепианного обучения необходимо выработать принципы и критерии исполнения китайской фортепианной музыки, а также методы развития исполнительской техники с учетом особенностей национальной музыки. Это позволит точнее интерпретировать и выражать художественно-эстетический потенциал китайских фортепианных произведений, совершенствовать понимание и восприятие обучающихся и достигать высокого качества игры [162, с. 3].

Вследствие непонимания сущности и специфики, стиля и деталей китайской традиционной инструментальной музыки перед исполнителем ставится задача простой имитации тембров национальных инструментов, в связи с чем исполнению часто не хватает музыкальности и выразительности. Таким образом, разработка специальных исполнительских техник, учитывающих особенности китайской музыки, является высшим приоритетом в рамках создания китайской фортепианной школы.

5. Низкие темпы создания национальной программы обучения игре на фортепиано (по данным 95 % взрослых респондентов).

Отечественное фортепианное образование до сих пор находится под сильным влиянием западных школ и образовательных моделей. Это проявляется в идеологии, мировоззрении, эстетических принципах, а также на программно-методическом уровне. Проводившееся коллегами исследование компетентности педагогов и обучающихся в области теории

этнической музыки выявило у преподавателей фортепианных специальностей музыкальных колледжей ограниченные знания сущности национальной специфики музыкальной культуры и смысла национализации образовательного процесса [86, с. 4].

Акцент на западной теории и методике музыкального воспитания и фортепианного обучения и игнорирование углубленного изучения национальной музыки негативно влияют на содержание образовательных программ и тормозит процесс национализации китайского фортепианного образования.

В процессе аналитического наблюдения, сравнения, обобщения, синтеза и систематизации были сформулированы **алгоритм приоритетных мер по реализации модели развития китайской фортепианной педагогики:**

1. *Уточнение ключевых принципов реализации национальной модели развития китайской фортепианной педагогики, которые должны отражаться в продуманной, четко регламентированной политике.* Так, например, актуальную современную проблему отражает тестирование уровня и качества исполнения, ориентированное на западный педагогический и концертный репертуар. Проблемой здесь является несбалансированное соотношение отечественных и зарубежных фортепианных произведений в экзаменационных программах китайских музыкальных школ на протяжении всего периода обучения. Увеличение в образовательных программах доли китайских национальных фортепианных произведений внесет соответствующие изменения в систему оценки исполнения, что будет способствовать успешной национализации фортепианного образования в государственном масштабе.

2. *Осознание преподавателями целесообразности и ценности национальной модели развития китайской фортепианной педагогики.* Укрепление национального сознания на профессиональном и общественном

уровнях окажет непосредственное и косвенное влияние на обучающихся. На основе синтеза европейских достижений в области фортепианной педагогики и исследований специфики национальной системы преподавания игры на фортепиано можно культивировать национальное самосознание обучающихся и стремление к активному изучению традиционной музыкальной культуры в преломлении фортепианного искусства, что сыграет важную роль в становлении национальной фортепианной эстетики. Осведомленность китайских педагога-пианиста о специфике обучения исполнительству национальных фортепианных произведений должна являться обязательной компетенцией преподавателей музыкальных школ, колледжей и вузов и проявляться в глубоком понимании сути национальной культуры, усвоении ценностных принципов традиционной музыки, воспитании чувства идентичности с национальной культурой, ярком исполнении китайских фортепианных произведений [68, с. 5].

3. Расширение демографического и географического ареала реализации национальной модели развития китайской фортепианной педагогики.

Данная мера зависит от увеличения объема и ареала распространения нотных изданий, требующих привлечения административного ресурса и средств массовой информации: поощрения на государственном уровне издательств и медиакомпаний за трансляции национальных фортепианных произведений и публикации соответствующих обучающих материалов.

Увеличение частоты исполнения китайских национальных фортепианных произведений посредством специальных конкурсов и благотворительных концертов китайской фортепианной музыки также обеспечит популяризацию китайских фортепианных произведений и укрепит национальную музыкальную культуру.

Увеличение числа музыкальных концертных и просветительских мероприятий в рамках международного академического обмена обеспечит

узнавание, признание, глубокое понимание и оценку фортепианных произведений Китая зарубежными фортепианными школами.

4. Совершенствование учебных материалов для реализации национальной модели развития китайской фортепианной педагогики. Существующие китайские фортепианные сочинения должны быть аккумулированы, классифицированы и интегрированы в национальную педагогику, чтобы сформировать научно обоснованную систему национальных учебных материалов для массового использования. Таким образом у преподавателей и обучающихся будет исчерпывающий выбор национальной фортепианной литературы с точными методическими рекомендациями. В первую очередь необходимо увеличить долю китайских фортепианных произведений на начальном этапе обучения, что укрепит понимание национальной музыки. Для этого необходимо поощрять композиторов к созданию произведений для фортепиано в китайском стиле.

Европейская фортепианная школа на протяжении трехсот лет исследовательской, методической и практической работы формировала систему эстетических стандартов и учебных материалов. Китайской системе подготовки композиторов также требуется единый эстетический стандарт национального фортепианного творчества для обогащения системы учебных материалов фортепианными произведениями с китайскими особенностями.

5. Разработка стандарта образовательной программы для реализации национальной модели развития китайской фортепианной педагогики. Для этого необходимо уточнить, систематизировать и утвердить технические принципы исполнения китайской фортепианной музыки. Данные принципы позволят разработать:

- инструкции для педагогов и обучающихся (например, в отношении содержания исполнительских техник, позволяющих реализовать необходимый ритм, темп, аппликатуру, украшения, педаль, штрихи);

- курс обучения игре фортепианного репертуара с национальными особенностями.

Согласно исследованию, большинство курсов фортепиано, реализуемых отечественными музыкальными колледжами, содержат информацию из зарубежной теории и практики сольфеджио, полифонии, оркестровки, аккомпанемента и т. д. Курс обучения исполнению китайской фортепианной музыки должен содержать оригинальные аутентичные народные песни, а также аранжировки народных песен и танцев для освоения национальных обычаев и традиционной музыкальной культуры.

Создание учебных материалов для подготовки к пониманию и освоению китайских фортепианных произведений требует системного подхода. В истории развития европейской фортепианной педагогики многие композиторы, а также их ученики разрабатывали инструктивные и методические учебные материалы для правильного понимания и исполнения этих произведений, фиксируя традиции обучения исполнительству. Так, для освоения произведений И.С. Баха необходимо опираться на его собственный «Элементарный курс фортепиано» и его базовые произведения, использующиеся в качестве дополнительных вспомогательных учебных материалов. Для изучения сонат Л.В. Бетховена традиционно рекомендуются этюды серий 599, 849, 299, 740, написанные К. Черни. Такие композиторы, как Ф. Шопен, Ф. Лист, К. Дебюсси, С.В. Рахманинов, А.Н. Скрябин, создали большое количество этюдов, позволяющих исполнителям изучить и понять специфику мелодии, последовательность гармоний и др. характерные черты авторского стиля.

Китайским фортепианным произведениям не хватает подобных качественных инструктивных материалов, позволяющих понять и освоить произведения различных композиторов с учетом многообразия жанров, стилей и техник. В 2015 году издательство Shanghai Music Publishing House опубликовало «Китайские сольные произведения для фортепиано - век

классики» в семи томах, которые представляют собой ценное хронологическое собрание 104 классических китайских сольных фортепианных произведений 47 композиторов, в том числе оригинальные композиции «Цветочный Бабан и волны Сянцзян» г-на Чжао Юаньжэня на «Сон о Китае» г-на Чжан Чао и др. Несмотря на то, что эта хрестоматия – крупное достижение для китайской нотной индустрии и лучший учебный материал, доступный в стране, она не отвечает всем потребностям обучающихся, нуждающихся в методических инструкциях по вопросам стиля, жанра и техники.

Китайская система фортепианного образования нуждается в национальных учебных материалах для различных этапов подготовки, с начальной школы до профессиональных колледжей, университета и даже аспирантуры. Так, например, на этапе базового образования требуются специальные учебные материалы для овладения аппликатурой и техникой пентатоники. При изучении «Маленькой флейты пастушка» г-на Хе Лютинга, будь то раздел А, который в основном состоит из полифонических техник, или раздел В, состоящий, в основном, из мелодии, без специальной подготовки в вопросах исполнения пентатоники трудно воспроизводить плавные линии фраз и предложений, сохраняя масштаб и правильную аппликатуру. Также многие обучающиеся, приступая к освоению китайских произведений, бывают озадачены так называемыми «неудобными пальцами», так как их начальный этап обучения строится на европейской семиступенной гамме и соответствующей аппликатуре и не включает ознакомление с исполнением на фортепиано традиционной китайской пентатоники. Проблема усугубляется тем, что в большинстве опубликованных партитурах китайских фортепианных произведений отсутствует аппликатура. Это становится болезненным опытом для обучающихся, которые, подбирая аппликатуру самостоятельно, подвергаются в дальнейшем критике компетентных педагогов и переучиванию. В китайских фортепианных

произведениях есть много мелодических украшений, таких как апподжиатура и проходящие звуки. Приемы их исполнения важно освоить также на базовом этапе обучения. Недопустимо использовать приемы и техники европейского барокко для исполнения мелодических орнаментов классических китайских фортепианных произведений. Многие начинающие пианисты ощущают недостаток обучения технике исполнения китайской народной музыки и пониманию акустической интерпретации национальной музыки в китайских фортепианных произведениях. Это приводит к тому, что, например, в сочинении Ван Цзяньчжун «Сотня птиц, поклоняющихся фениксу» пианист не способен правильно передать выраженные композитором стрекот цикад и пение птиц, извлекая лишь стальное тремоло.

Аккумуляция и систематизация всех технических и художественных особенностей и трудностей китайских произведений, встречающиеся на разных этапах подготовки пианистов, позволят сформировать базовые учебные материалы для поэтапного освоения национальной фортепианной литературы с начального до самого высокого, концертно-конкурсного уровня [156, с. 2].

Данный процесс требует проведения стилистической и жанровой классификации китайских учебных материалов для фортепиано. Все современные китайские произведения можно разделить на две группы с учетом целей учебной и исследовательской деятельности:

- 1) произведения, являющиеся результатом обработки (аранжировки);
- 2) результаты независимого творчества. Произведения первой группы можно разделить на: 1) обработки инструментальной музыки; 2) обработки песен; 3) обработки опер. Произведения второй группы можно дифференцировать с учетом композиторских техник: произведения: а) писанные на основе традиционных техник и б) современных техник. Учитывая первоисточники, использованные при создании произведений, можно также провести

разделение на: а) произведения с элементами китайской музыки и б) произведения с элементами зарубежной музыки.

Классификация китайских фортепианных произведений позволяет выявить общие и специфические черты учебного и концертного материала, способствует пониманию стиля произведений и их исполнительской интерпретации. Например, произведения, относящиеся к группе обработки инструментальной музыки, также можно подразделить на обработки древней музыки и китайской национальной инструментальной музыки. Среди обработок старинной музыки известны «Odd to Plum Blossoms» (1973), «Music at sunset» (1975), «Pinghu Autumn Moon» (1975), «Yangguan Sandie» (1978) и т. д. К обработкам национальной инструментальной музыки относятся «Два источника, отраженные в Луне» (1972), «Сотня птиц, поклоняющихся фениксу» (1973), «Три импровизации Лю Тяньхуа» (1998). Обработки песен также являются важной частью современного китайского фортепианного репертуара, например, «In That Remote Place» г-на Сан Тонга; «Пять народных песен из Юньнани», «Четыре сольные песни для фортепиано из северной части Шэньси» и «Река Люян» г-на Ван Цзяньчжуна; «Лань Хуахуа» г-на Ван Лисаня; «На реке Сунгари» г-на Цуй Шигуана; «Вариации на тему северных народных песен Шэньси» г-на Чжоу Гуанжэня и др.

Подробная классификация китайских фортепианных произведений помогает систематизировать эстетические характеристики и общие черты китайской национальной музыки в различных формах и жанрах, таких как национальная инструментальная музыка, народные песни или опера. Например, при исполнении обработок национальной инструментальной музыки требуются определенные приемы звукоизвлечения, тембровые характеристики и исполнительская техника для выражения оригинального китайского художественного очарования посредством фортепиано.

Анализ содержания программ профессионального фортепианного исполнительства обнаружил недостаточность национального музыкально-эстетического образовательного компонента (сведений о национальной народной музыке, песнях операх и т. д.). В связи с этим при работе над китайскими фортепианными произведениями (например, «Пи Хуан») большинство преподавателей способны помочь обучающимся преодолеть технические трудности, однако на стадии реализации художественного замысла их теоретических и методических знаний недостаточно, поэтому они не могут объяснить смысл и возможность исполнительской реализации уникальных терминов, характеризующих манеру китайских произведений, а также логику китайских акцентов, специфику анализа и обработки многоуровневых мелодических линий и т. д. [87, с. 2]. Из-за отсутствия аутентичных историко-теоретических знаний обучающиеся опираются на опыт работы с европейскими фортепианными произведениями, в связи с чем художественная обработка произведений противоречит китайской музыкальной эстетике, теряет свои художественные особенности и красоту.

Анализ китайского фортепианного педагогического репертуара и наблюдение за использованием национальных учебных материалов в профессиональных музыкальных образовательных учреждениях позволили выявить следующие специфические особенности и проблемы.

В стране существует опыт локальной образовательной политики по созданию гарантий и требований изучения национальной фортепианной литературы. В программах и положениях по специальности «Фортепиано» в некоторых крупных музыкальных колледжах и консерваториях:

- четко прописаны требования наличия в учебном репертуаре китайских фортепианных произведений, а также обязательного исполнения (более пяти минут) китайского фортепианного репертуара на выпускном экзамене;

- регламентировано неограниченное количество китайских фортепианных произведений в репертуаре каждого семестра на протяжении всех лет обучения пианистов;

- установлено обязательное исполнение китайских произведений на сольных концертах второкурсников.

Так, например, в Центральной консерватории после изучения 61 рекомендованного китайского фортепианного произведения студенты третьего курса получают возможность выбора программы выпускного экзамена. В Уханьской консерватории китайские произведения входят в программу экзамена на третьем курсе. В программе Шанхайской консерватории в дополнение к данному требованию указывается стиль, жанр, продолжительность и уровень сложности национального репертуара, а также оговаривается перечень произведений, не рекомендуемых к освоению и исполнению на выпускном экзамене. В стране также существует практика поощрения инициативы студентов играть китайские пьесы на выпускном экзамене посредством добавления 0,5 балла к итоговой оценке.

В то же время:

- в экзаменационной программе консерватории Шэньяня китайские произведения до сих пор отсутствуют;

- в консерватории Синхай рекомендуется освоение одного китайского фортепианного произведения в течение четырехлетнего периода обучения на бакалавриате и включение его в программу выпускного экзамена по желанию студента;

- консерватория Сычуани требует исполнения китайских произведений только на промежуточном экзамене второго года обучения.

Из приведенных выше фактологических данных проведенного мониторинга видно, что различные профессиональные образовательные учреждения уже приложили определенные усилия для включения в процесс

преподавания и экзаменационных испытаний китайские фортепианные произведения.

В отличие от ограниченных и локальных подвижек официального академического образования, частная фортепианная подготовка, ориентированная на сдачу «любительского экзамена», имеет более существенные результаты и отличные показатели освоения китайского фортепианного репертуара, так как, несмотря на невысокий уровень сложности любительской программы, ее технические и художественные трудности значительны. В программах любительских экзаменов широко представлены китайские фортепианные произведения, количество и качество исполнения которых строго регламентировано и подтверждает серьезное отношение и исполнителей, и педагогов к национальному репертуару.

Считаем, что положительную роль в этом вопросе сыграло школьное общее музыкальное образование, особенно его начальная и средняя ступени, где вопросам понимания национальной музыки и исполнения песен в национальном стиле уделяется значительную часть уроков музыки. Музыкально-эстетическое воспитание в общеобразовательной школе на основе народной музыки и параллельное обучение игре на фортепиано на любительском уровне взаимно дополняют друг друга, обеспечивая эстетические результаты.

Однако в системе профессионального фортепианного образования на данный момент ситуация иная: у обучающихся и их родителей достаточно высокие требования к уровню технической подготовки, а в связи с отсутствием системы технической подготовки на китайской фортепианной музыке профессиональная исполнительская техника формируется на основе европейского теоретического и музыкального материала [147, с. 5].

Мониторинг национальных учебных материалов позволил сделать следующие выводы относительно решения проблемы подготовки пианистов на основе фортепианных этюдов, созданных в китайском стиле.

Созданные русским профессором А. Черепниным «Пять концертных этюдов» в китайском стиле явились показательным примером, однако систематической деятельности в данном направлении долгое время не было. После основания Нового Китая появились сборники этюдов в китайском стиле («Любительский фортепианный этюд», «Детский фортепианный этюд», «Массовый любительский учебник по фортепиано» и др.), не получившие, однако, достойного места в образовательном процессе. В 1970-х годах были изданы «Четыре пекинских оперных этюда» и «Шесть этюдов для концертов», которые в некоторой мере восполнили отсутствие фортепианных этюдов в китайском стиле для обучения игре на фортепиано в Китае. «Фортепианные этюды» молодого преподавателя Луо Майшо представляют собой комплекс инструктивных материалов высокой технической сложности. В то же время нельзя говорить об широком применении этюдов в китайском стиле в профессиональном обучении. Структурно-содержательный анализ также показывает, что их количество и качество требует дополнительных разработок.

Являясь особым жанром, этюд выполняет функцию не только технической подготовки, но и эстетического воспитания. Например, «Четыре этюда пекинской оперы» содержат исчерпывающую информацию обо всех значимых аспектах, характеризующих пекинскую оперу, представляя важное средство для ознакомления с эстетикой фортепианных произведений в стиле пекинской оперы [110, с. 7]. В большинстве случаев подобные этюды создают пианисты, знакомые с возможностями фортепиано лучше профессиональных композиторов.

Являясь важной основой для развития национальной фортепианной школы, создание фортепианных этюдов в китайском стиле в качестве основных учебных материалов должно стать приоритетным направлением учебно-методической деятельности музыкантов Китая. Безусловно, становление китайской фортепианной школы – долгосрочная историческая

задача, требующая совместных системно-синергетических усилий нескольких поколений, преемственности у композиторов, создающих произведения, которые могут выдержать испытание временем, получить широкое применение в китайских и зарубежных музыкальных кругах и способствовать развитию китайского фортепианного исполнительства, педагогики и образования.

С момента создания первых китайских фортепианных произведений, в течение почти ста лет многие звучат в учебных классах, концертных залах или в записи в стране и за рубежом. Однако в контексте развития мирового фортепианного искусства уровень китайских достижений все еще не столь значителен, судя по количеству китайских фортепианных произведений, которые представлены на международной музыкальной сцене. Преподаватели фортепиано считают подготовку исполнителей к международным конкурсам первоочередной задачей и высшим критерием оценки учебной и педагогической деятельности. В контексте такой цели неоспоримым фактом является мнение педагогов и исполнителей о невысоком уровне китайских произведений, недостаточном для выставления национального репертуара на международные конкурсы. В связи с этим целесообразно поощрять композиторов к созданию произведений необходимого уровня.

В процессе сравнительного анализа китайского и зарубежного педагогического и концертного репертуара были определены *критерии к новым фортепианным произведениям китайских композиторов*:

1. Оригинальность, источник которой – жизнь нации. В результате глубокого исследования национального фольклора, народных песен и опер композиторы могут развиваться профессионально и создавать свои собственные фортепианные произведения. Фортепианные обработки обладают своей эстетической ценностью и педагогической значимостью,

однако без оригинальных произведений китайская фортепианная школа никогда не достигнет высокого уровня.

2. Масштабность. Создание концертного и конкурсного репертуара предполагает определенную длительность их звучания для выражения художественного смысла и отражения профессионализма композитора и исполнителя. Например, концерт «Желтая река» длится около 20 минут, что недостаточно для жанра концерта, несмотря на его эстетический потенциал [79, с. 8]. Этюды, обладая концертным эффектом, ограничены в передаче глубокого эмоционального и художественного содержания.

3. Национализация и модернизация, что является серьезным испытанием для композиторов. Сохранение в современной музыке китайских особенностей интонации, ритма, гармонии, а также эстетики и темперамента должно осуществляться современными методами и средствами, новыми композиторскими техниками, отличающимися от творений 1930–1980-х гг.

4. Популяризация. Китайские композиторы и исполнители, объединяя усилия, должны постоянно увеличивать узнаваемость, понимание и оценку публикой новых фортепианных произведений, требующих, в свою очередь, разработки пояснений для реализации концертов-лекций для понимания и принятия значимых фортепианных произведений крупных форм и сложных жанров широкой любительской аудиторией [149, с. 4].

Исполнительство китайских фортепианных произведений также должно соответствовать некоторым принципиальным критериям.

1. Соответствие мастерства пианиста требованиям стиля произведения, так как стилевая классификация китайских фортепианных произведений будет отличаться от принятой традиционной системы авторских и исторических стилей в западном фортепианном искусстве.

Китайские фортепианные произведения на основе народных песен характеризуются самобытными особенностями исполнения. Например, «Вышитая золотая доска», одна из «Четырех народных песен Северной

Шэньси», первоначально была однокуплетной исторической народной песней. Поскольку автор-исполнитель мог накладывать на мелодию свои слова, песня похожа на рэп. Мелодия, в сочетании с ветвящейся полифонией и множеством украшений, создает высокие и громкие звуки дикой природы северной части Шэньси. Мелодические украшения выражают нежные и тонкие эмоции, присущие народным песням данного региона, лирика передает также неукротимый характер жителей провинции.

«Сотня птиц поклоняется фениксу» – известное произведение, созданное на основе национальной инструментальной музыки. Тембр и техника фортепиано удачно передают китайские национальные духовые инструменты. Мелодия звучит то громко, то слабо, имитируя контраст между суоной и шэном. Блестящая имитация пения птиц высокими, яркими звуками производит на слушателя глубокое впечатление (Приложение 16).

«Цветение сливы» – фортепианная пьеса, созданная на основе древних мелодий, демонстрирует изменчивость фактуры и богатство фортепианного тембра, создавая образ свежих красивых цветов сливы, стоящей в холодном саду, что метафорически отражает нравственную чистоту и непоколебимую моральную целостность китайского характера. Мелодия проста, но элегантна, а потому красива. Изначально исполнявшаяся на гуцзинь, характеризующимся очень малым диапазоном, мелодия не передавала динамику быстро меняющейся жизни и эмоции современных людей, в то время как фортепиано предоставило возможность выражения широкого диапазона эмоций. Вводная часть охватывает три октавы, создавая чувственную глубину и элегантную атмосферу. Композитор использовал присущий фортепиано резкий контраст между высокими и низкими звуками, чтобы изобразить благородные, чистые цветки сливы, колышущиеся на сильном морозном ветру [136, с. 1] (Приложение 17).

Отдельный подстиль формируют фортепианные произведения на основе музыки этнических меньшинств, создаваемые с учетом их этнокультурных особенностей.

И авторские стили, и музыкальные стили различных эпох требуют от пианистов формирования определенных исполнительских навыков. Постепенно осваивая различные исторические стили, профессиональные пианисты сопоставят их основные характеристики с соответствующими методами и приемами исполнения. Определенные способы звукоизвлечения обеспечивают соответствующий тембр и манеру исполнения И.С. Баха, К. Дебюсси, С.С. Прокофьева или В.А. Моцарта. Однако большинство китайских фортепианных произведений написано на основе эклектичного сочетания различных стилей и жанров европейской музыки. Соответственно, от исполнителей требуется владение разнообразными игровыми приемами для выражения стиля конкретного китайского фортепианного произведения.

Важная задача исполнителя китайской фортепианной музыки – передать очарование художественного смысла и образов, воплощенных в звуке. Красивые пейзажи к югу от Янцзы, в таких местах, как Чжоу и Ханчжоу, помогают прочувствовать связь с интонациями китайской народной музыки, которая впитала и выразила в звуковых моделях красоту гор и рек, а также характер народов Китая. В первую очередь, исполнителю нужно проанализировать характеристики мелодии. При внимательном ее изучении и соответствующем исполнении можно доподлинно передать душевный китайский колорит. Освоение методов и приемов передачи такого «очарования» имеет решающее значение для исполнения китайской музыки с аутентичными интонациями, для которых, как и для китайского языка, характерно множество тонов и рифм [125, с. 5], а «рифма» в китайском искусстве эквивалентна «красоте» в понимании западного искусствоведения и является высшей категорией эстетики.

При воспроизведении китайской музыки нельзя исполнять все звуки однообразно во избежание потери национальных музыкальных «диалектов», заложенных в произведениях. Вначале исполнителю необходимо четко представить, как, с какой интонацией, динамикой, тембром, должен звучать звук, и затем определить способ его извлечения. В контексте китайской музыкальной эстетики очень важны для размышления вопросы «очарования звука» и «очарования дыхания» (паузы). Категория очарования характеризует внешний аспект музыкального стиля, а понятие дыхания относится к содержанию произведения. Ключевую значимость приобретает гармоничность, равномерность «дыхания» как пульсации. В случае его непостоянства невозможно достичь требуемого «очарования» композиции.

Таким образом, понимание сущности очарования музыки – показатель готовности исполнять китайские фортепианные произведения. Например, во вступлении «Цветет красивый Шань Дань Дань» исполнитель должен воспроизвести мелодичный четкий звук флейты, доносящийся издалека, изображающий бескрайний и обширный пейзаж Лессового плато на севере Шэньси (Приложение 18). Широкий ряд звуковых и художественных эффектов, требующих разных способов игры, представлен в «Сяо и барабан на закате». У сяо небольшая громкость, густой и мягкий тембр и медленное воспроизведения звуков, позволяющие выражать тихие приятные эмоции. Аутентичный дрожащий звук сяо печален. Имитация тембра сяо на фортепиано, в основном, возможна посредством портаменто и так называемого «пения на инструменте». Повышение звучания на четверть позволяет изменять выражаемые эмоции. Вступительная часть пьесы имитирует выразительную пипу, для чего требуется владение пальцевой техникой, обеспечивающей звукоизвлечение в различных темпах, от медленного до быстрого (Приложение 19).

С момента появления фортепиано мелодические украшения всегда были важным средством создания фортепианной музыки, характеризуя

личные творческие качества композиторов. Мелизмы И.С. Баха и В.А. Моцарта изящны, Ф. Шопена – эвфемистичны, Л. Бетховена – просты. Каждая «маленькая» нота – неотъемлемая часть произведения с собственным значением и звуковым выражением.

В китайской фортепианной музыке мелодические украшения не сильно отличаются от западных по классификации видов, однако по расположению в нотном тексте, способу извлечения, характеру и скорости исполнения имеют отличительные особенности. В китайских фортепианных произведениях мелодические украшения не просто выполняют декоративную функцию, но являются неотъемлемой органической частью общей фактуры произведения, а некоторые выражают определенный значимый смысл. Если они отсутствуют, произведение лишается «жизненной силы» – очарования.

В техническом отношении украшения следует воспроизводить осторожно, расслабив запястья, мягко касаясь клавиш кончиками пальцев для получения четкого звука. Например, в пьесе «Маленькая флейта пастушка» присутствуют короткие тремоло, имитирующие веселый звук флейты мальчика-пастуха и сцену игры и веселья. Без данного украшения звучание будет невыразительным, «плоским», изображая не «пастушка», а «старика». В китайских музыкальных произведениях придается большое значение самой роли украшения, которое может значительно усилить очарование музыки. Несмотря на традиционную функцию как средства композиции, мелизмы имеют особое значение для художественной выразительности китайских музыкальных произведений [88, с. 8].

Важной особенностью традиционной китайской музыки является большое внимание темпу и ритму, который исполнителю необходимо «уловить» и реализовать. Темпоритм китайских фортепианных произведений, как правило, относительно свободный и гибкий, поэтому исполнителю необходимо учиться правильно обрабатывать ритмические изменения, так как если играть в соответствии с нотным текстом, звук будет

очень механическим. Некоторые китайские произведения включают в себя оперные элементы, требующие изменений темпоритма (от медленного к быстрому, от слабого к сильному), поэтому без хороших навыков управления темпоритмом практически невозможно достичь правильной интерпретации. Например, к концу фортепианной пьесы «Вторая весна, отраженная в луне» (Приложение 20) эмоциональный настрой становится спокойным, поэтому четкость ритма и интенсивность темпа должны постепенно ослабляться. Чтобы полностью выразить художественный образ, можно делать паузы или удлинения некоторых звуков, полностью реализовывая свободу ритма, обращая внимание на пульсацию мелодии и ощущая безмятежность музыки.

Мониторинг состояния китайской фортепианной педагогики и образования, а также проведенный в его рамках аналитический обзор педагогического и концертного репертуара позволяют сделать следующие выводы.

1. Произведения китайской фортепианной музыки воплощают дух традиционной китайской музыкальной культуры. Чтобы исследовать его очарование, необходимо длительное впитывание глубокого культурного наследия и освоение национальной музыкальной теории. Большая часть китайской фортепианной музыки создана на основе заимствований и адаптаций старинной и народной китайской музыки. Если исполнителю не хватает понимания традиционной музыкальной культуры, даже высокопрофессиональное владение фортепиано не позволит играть произведения китайских композиторов. В то же время, если преподаватель не владеет специальной теоретической, методической, технологической и практической подготовкой в области китайской народной и классической культуры, а также национального фортепианного искусства, включение фортепианных произведений китайских композиторов не принесет пользы, ценности и успеха.

2. Среди всех выявленных проблемных аспектов, затрудняющих достижение качества массового китайского фортепианного образования, ключевым является некорректность целей родителей начинающих пианистов относительно результатов их обучения, приобретающая в последние годы опасно увеличивающуюся массовую тенденцию. Многие родители покупают инструмент с требованием освоения фортепиано их детьми в очень раннем возрасте. Некоторые, таким образом, получают фортепианное образование и даже добиваются хороших результатов на национальных и международных конкурсах, а также проводят сольные концерты, уже примерно с 12 лет, получая рекомендации к продолжению обучения в школе при консерватории. Однако на национальном уровне проблема качества массового фортепианного образования становится все более очевидной и заметной в связи с игнорированием основной цели обучения игре на фортепиано. Как показал мониторинг, многие родители требуют обучения без осознания целей и без мотивации.

3. Также в большинстве случаев настораживает уровень игры. Утилитарная ориентированность родителей негативно сказывается на методах и приемах обучения детей, выбираемых педагогами под влиянием родительских желаний. В связи с этим очевидны серьезные методические ошибки и отклонения в исполнительском развитии и воспитании, из-за которых начинающие исполнители получают неграмотное, низкокачественное фортепианное образование, закрывающее профессиональные перспективы и возможности целостного музыкально-эстетического развития личности.

2.2 Апробация теоретико-методической модели развития китайской фортепианной педагогики

В данном параграфе систематизированы и структурированно изложены все данные педагогического эксперимента, а также дескриптивные тексты, раскрывающие и поясняющие технологию обучения игре на фортепиано на основе национальной модели развития китайской фортепианной педагогики. Материал параграфа формирует представление о пошаговой реализации авторской модели для обеспечения стабильного последовательного и постепенного совершенствования процесса фортепианного образования по качественным показателям.

Экспериментальное исследование проводилось:

- в Московском государственном институте культуры на кафедре музыкального образования;
- в начальной школе при университете Чжэнчжоу, г. Чжэнчжоу, Китай.

В экспериментальном обучении участвовало 58 студентов из вузов Китая, обучавшихся в период проведения педагогического эксперимента в российском вузе по профилю «Музыкальная педагогика», позволяющего осуществлять профессиональную деятельность в качестве преподавателя фортепиано в учреждениях дополнительного и среднего профессионального образования; 4 обучающихся музыкальной школы возрастом 10–12 лет.

Констатирующий этап педагогического эксперимента состоялся в январе 2019 года. Диагностика исходного уровня фортепианной подготовки участников педагогического эксперимента проводилась такими эмпирическими методами, как беседа, наблюдение за выполнением диагностических заданий и дескриптивный анализ.

Беседа на этапе констатирующего эксперимента установила, что все участники педагогического эксперимента обучались игре на фортепиано без учета национальных, этнокультурных и других методических и дидактических особенностей, выявленных в ходе мониторинга и анализа его

данных как факторы, определяющие эффективность обучения фортепианному искусству в соответствии с национальной моделью развития китайской фортепианной педагогики (100% контингента). Все они столкнулись с трудностями технического, художественного, интеллектуально-эстетического, деятельностно-целевого характера на различных этапах освоения фортепианных произведений китайских композиторов и в целом при планировании и реализации своей учебной деятельности (100% контингента).

В ходе беседы была также установлена специализация студентов на момент поступления в вуз: 26 студентов имели специализацию «Вокал», 32 студента – специализацию «Фортепиано».

Наблюдение за выполнением диагностических заданий проводилось с учетом следующих параметров, отражающих, с одной стороны, основные методические задачи в классе фортепиано, а с другой стороны, аккумулирующие специфику китайского фортепианного репертуара:

1. Постановка руки
2. Аппликатура
3. Базовые навыки
4. Педаль
5. Способы звукоизвлечения
6. Фразировка
7. Предварительная теоретическая подготовка.

Диагностические задания были составлены из фрагментов китайских программных фортепианных произведений, которые участники эксперимента исполняли в процессе чтения с листа (в основном, фрагменты материала приложения диссертации).

Таблица 1. Параметры, критерии и показатели для проведения диагностики.

Параметры	Критерии	Показатели
1. Постановка руки	Полное соответствие требованиям к исполнению китайских фортепианных произведений	70–100 баллов
	Небольшие несоответствия постановки руки при исполнении заданий различных стилистических, жанровых, смысловых и эмоциональных характеристик	40–69 баллов
	Полное несоответствие требованиям к исполнению китайских фортепианных произведений	0–39 баллов
2. Аппликатура	Полное соответствие аппликатуры требованиям к исполнению китайских фортепианных произведений	70–100 баллов
	Небольшие ошибки выбранной аппликатуры для исполнения заданий	40–69 баллов
	Полное несоответствие аппликатуры требованиям к исполнению китайских фортепианных произведений	0–39 баллов
3. Базовые навыки	Полное соответствие базовых навыков требованиям к исполнению китайских фортепианных произведений	70–100 баллов
	Небольшие несоответствия применения базовых навыков для исполнения заданий	40–69 баллов
	Полное несоответствие базовых навыков требованиям к исполнению китайских фортепианных произведений	0–39 баллов
4. Педаль	Полное соответствие владения педалью требованиям к исполнению китайских фортепианных произведений	70–100 баллов
	Небольшие несоответствия применения педали для исполнения заданий	40–69 баллов
	Полное несоответствие применения педали требованиям к исполнению китайских фортепианных произведений	0–39 баллов

	произведений	
5. Способы звукоизвлечения	Полное соответствие способов звукоизвлечения требованиям к исполнению китайских фортепианных произведений	70–100 баллов
	Небольшие несоответствия применения способов звукоизвлечения для исполнения заданий	40–69 баллов
	Полное несоответствие способов звукоизвлечения требованиям к исполнению китайских фортепианных произведений	0–39 баллов
6. Фразировка	Полное соответствие фразировки требованиям к исполнению китайских фортепианных произведений	70–100 баллов
	Небольшие несоответствия фразировки при исполнении заданий	40–69 баллов
	Полное несоответствие фразировки требованиям к исполнению китайских фортепианных произведений	0–39 баллов
7. Теоретическая подготовка	Полное соответствие предварительных музыкально-теоретических знаний требованиям к исполнению китайских фортепианных произведений	70–100 баллов
	Частичные музыкально-теоретические знания, необходимые для исполнения китайских фортепианных произведений	40–69 баллов
	Полное отсутствие музыкально-теоретических знаний, необходимых для исполнения китайских фортепианных произведений	0–39 баллов

В результате диагностики, проведенной на этапе констатирующего эксперимента, были получены индивидуальные данные по каждому участнику педагогического эксперимента.

Таблица 2. Обобщенные данные констатирующего этапа педагогического эксперимента.

Параметры	Контингент		
	Обучающиеся школы	Студенты специализации «Вокал»	Студенты специализации «Фортепиано»
1. Постановка руки	20	30	45
2. Аппликатура	10	10	30
3. Базовые навыки	25	40	50
4. Педаль	10	10	20
5. Способы звукоизвлечения	20	35	50
6. Фразировка	20	25	25
7. Теоретическая подготовка	0	10	20

Диагностика, проведенная на этапе констатирующего эксперимента, показала, что и у обучающихся музыкальной школы, и у студентов, владеющих фортепиано на начальном, школьном уровне, практически отсутствуют признаки теоретической осведомленности и практической готовности в вопросах исполнения китайского фортепианного репертуара. Некоторые студенты специализации «Фортепиано» имели теоретический (слушательский) опыт (довузовский и вузовский, как показала дальнейшая беседа) изучения творчества китайских композиторов. Также профессиональная фортепианная подготовка по традиционной западной системе позволила им получить значимые показатели при диагностике постановки руки, базовых навыков, способов звукоизвлечения и теоретической подготовки.

Так как в ходе педагогического эксперимента была поставлена цель экспериментально исследовать эффективность структуры и содержания образовательного процесса на начальном уровне подготовки, экспериментальную группу составили 26 студентов специализации «Вокал», чьи исполнительские навыки соответствовали уровню детской музыкальной школы. В экспериментальную группу также вошли 4 обучающихся детской музыкальной школы. 32 студента специализации «Фортепиано», технически владевшие инструментом на более высоком уровне, составили контрольную группу.

С участниками экспериментальной группы автор исследования провел индивидуальное обучение. Участники контрольной группы продолжали заниматься со своими преподавателями, осваивая, в основном, европейский фортепианный репертуар. В исполнительской программе каждого участника контрольной группы только одно китайское фортепианное произведение изучалось самостоятельно в качестве факультативного.

Формирующий этап педагогического эксперимента составил период с февраля 2019 г. по июнь 2021 г.

Для реализации авторской модели в классе фортепиано были сформированы адаптированные для педагогической практики в китайских образовательных учреждениях или освоения китайского педагогического репертуара в зарубежных образовательных учреждениях собственная теоретическая позиция и методическая стратегия. Они нашли интегративно-обобщающее и уточняющее выражение в разработанных *специальных условиях организации обучения с учетом этнокультурной специфики, возрастных и индивидуальных особенностей, а также типовых проблем, диагностируемых при работе с начинающими исполнителями, и оптимальных способов их решения*. Эти условия, способные обеспечить достижение стандарта качества подготовки китайских пианистов,

апробированные в ходе экспериментальной работы, заключались в учете следующих элементов методики обучения игре на фортепиано:

1. Постановка руки как основа успешного обучения и качественной игры, предполагающая придание и закрепление навыка правильной формы, без которой невозможно пение на инструменте.

2. Аппликатура, ошибки в которой негативно влияют на темп исполнения, ведут к потере стабильности ритма и контроля над фразировкой. Во избежание освоения изначально неверной аппликатуры, трудно поддающейся в дальнейшем коррекции, следует расставить аппликатуру в тексте, максимально ее зафиксировать в медленном темпе, тщательно контролируя исполнение.

3. Практика базовых навыков, охватывающая гаммы, арпеджио, трезвучия, аккорды, октавы. Большинство музыкальных произведений основано на широком диапазоне, который также относится к сложным навыкам. Без перечисленных базовых навыков невозможно освоить сложные исполнительские техники, поэтому при выработке каждого базового навыка необходимо предъявлять самые высокие требования качества, прорабатывать их очень четко, детально, и самое главное - правильными приемами.

4. Применение педали, ассоциирующейся с эмоциональной жизнью и душой музыки, органично соединяющей ноты, смягчающей отдельные звуки, уподобляясь воде в окружающем мире. Только выработав бесшумное, чистое и точное взятие и снятие педали, можно переходить к реализации эмоционального аспекта исполняемой музыки.

5. Ключевые способы звукоизвлечения (легато, нон легато и стаккато), осваиваемые на начальном этапе обучения, изучаются во всем разнообразии приемов, которые не могут быть одинаковыми при исполнении произведений разных стилей и в различных эмоционально-смысловых фразах во избежание потери стиля и красоты музыки.

6. Фразировка, раскрывающая музыкальные фразы, похожие на древние китайские стихи, где каждое предложение посвящено одной теме. В разговорной речи слова обычно контрастируют друг с другом в аспектах тона и интонации, темпа и динамики, изменяющимися под воздействием смыслов и эмоций. По аналогии с разговорной речью и пением разные стили, изменения динамики по ходу развития фразы, штрихи, ритмические особенности должны отражаться в интонации фортепианного произведения, что напрямую влияет на красоту звучания каждой ноты и каждой фразы.

7. Подготовка к освоению нового произведения требует предварительного получения исполнителем значимой информации путем знакомства с биографией композитора, возрастом создания произведения, стилем и музыкальным жанром, сюжетным и смысловым содержанием, музыкальной атмосферой. Чтобы определиться, с каким чувством, а следовательно, темпом, штрихами и динамикой нужно играть, следует изучить партитуру и прослушать произведение в записи два-три раза, определяя настроение, характер, смысловое и эмоциональное содержание музыки.

Также к перечисленным параметрам, исследовавшимся на констатирующем этапе, были добавлены значимые для правильного изучения китайских фортепианных произведений параметры:

8. Интонация

9. Ритм

10. Темп

11. Пение на инструменте

12. Чувство музыки.

Суть учета данных методических элементов в том, чтобы развить слуховые ощущения исполнителя, обеспечивающие хорошее звукоизвлечение и исполнение каждой пьесы с душой, с чувствами, с духовным смыслом и «свободными руками», позволяющими донести

прекрасную музыку до аудитории. Проработка всех перечисленных ключевых аспектов с каждым обучающимся экспериментального класса позволила обеспечить их набором базовых исполнительских навыков, которые позволили перейти к освоению художественного педагогического репертуара.

На основе авторской модели, с учетом установленных параметров обучения игре на фортепиано китайских произведений проводилось экспериментальное обучение детей в китайской музыкальной школе, а также 26 китайских студентов, обучавшихся по профилю «Музыкальная педагогика», чьей специализацией при поступлении в вуз был «Вокал», а навыки игры на фортепиано соответствовали уровню обучающихся музыкальной школы.

Далее подробно излагается технология работы над фортепианными произведениями китайских композиторов на примере индивидуального педагогического взаимодействия в классе фортепиано в начальной школе.

Подробное описание каждого индивидуального занятия позволяет составить полное представление о ходе экспериментального обучения с каждым участником экспериментальной группы

Возьмем для примера произведение Чу Ванхуа «Небо освобожденного района» (Приложение 21). Обучающиеся были ознакомлены с творческой биографией автора – известного китайско-австралийского композитора и пианиста. За время своей полувековой творческой карьеры он создал большое количество выдающихся фортепианных произведений, отличающимися национальными особенностями. Его фортепианная транскрипция «Неба освобожденного района» часто исполнялась китайскими пианистами и была включена в один из обязательных перечней педагогического репертуара [113, с. 100]. Это фортепианное произведение было создано Чу Ванхуа в 1963 году посредством адаптации песни Лю Силиня «Небо в освобожденном районе» и народной песни «Наш лидер Мао

Цзэдун» севера Шэньси. В исходных произведениях широко используются мелодии и ритмы народной музыки, которые полны ярких национальных особенностей и художественных тенденций своего времени [160, с. 177]. Северный регион провинции Шэньси имеет богатое культурное наследие. Здесь живут простые, смелые и оптимистичные люди, поэтому мелодии народных песен северного Шэньси лаконичные, живые, певучие. Народные песни севера Шэньси обычно состоят из двух предложений, стиль пения открытый, громкий и смелый [139, с. 162]. Пьеса, написанная в Ля мажоре, максимально воспроизводит трехголосную мелодию оригинальной песни и надлежащим образом выражает стиль и характеристики фольклора северного Шэньси [73, с. 66].

Описание хода и результатов экспериментальной педагогической работы в классе фортепиано с обучающимся школы

Ученица музыкальной школы Лю Ихао, 11 лет, пятый класс.

Продолжительность экспериментального обучения: пять уроков, каждый урок по 45 минут, четыре недели педагогической работы. Начало экспериментального обучения – 30.05.2019 г.

После первичного прослушивания исполнения в классе обучающемуся сделаны замечания и даны подробные разъяснения по самостоятельной домашней работе. На каждом занятии автор эксперимента анализировал успехи, общие проблемы и детализировал работу обучающегося.

Первый урок (30.05.2019).

Прослушивание Лю Ихао, которая по нотам сыграла на умеренной скорости, в целом выявило много проблем:

1. Слишком много неправильных звуков. На интонацию не обращает внимания.
2. Повторяет неправильные ноты.
3. Нет понимания фразировки.
4. Касается клавиш прямым движением, без чувства красоты мелодии и «пения» на инструменте.
5. Самое главное: игнорирует метод медленного проигрывания, не обращает внимания на разделение функций двух рук, не

корректирует неправильный звук. 6. Нет умения читать и понимать символическую музыкальную терминологию 7. Является одним из трудных учеников предыдущего учителя: не занималась игрой на фортепиано серьезно и часто игнорировала свои ошибки.

Таким образом, *на первом же занятии* автор эксперимента столкнулся с очень серьезными проблемами. С самого начала в обучении этого ребенка не было ни четкого основного метода, ни строгих требований со стороны учителей и родителей. Поэтому пришлось начинать с деталей. Основное внимание было уделено чистоте звукоизвлечения. Чтобы выявить неправильные звуки, ученицу попросили брать звуки и останавливаться на короткий промежуток времени, чтобы проверять правильность звука, сначала смотря на правую руку, затем – на левую, продвигаясь постепенно и очень медленно. Было обнаружено, что в партитуре на пяти страницах – около сорока неправильных, пропущенных или добавленных звуков.

Затем был проведен внимательный детализированный анализ текста, предложение за предложением. При чтении партитуры было обращено внимание, что музыка сочинена в темпе *allegro*, который должен вызывать эмоции веселья. От первого до четвертого такта было сделано слишком много акцентов, обработка соединений была неконструктивной, звук не был плавным и округлым. Первый аккорд – это акцент, поэтому позже запястья должны расслабиться, и последние два звука должны быть более светлыми, без акцента, иначе исчезнет логика музыкального развития. В аккордах левой руки очень важен бас, поэтому другие звуки должны быть тихими, слегка слышимыми, для чего нужно мягко касаться клавиш.

В мелодии прослеживается определенная смысловая последовательность, которая должна быть представлена как вопрос-ответ. Высокие звуки должны быть ярче, а басы – светлее. То есть первая и третья звуковые линии горизонтального развития музыки должны быть яркими, а вторая и четвертая – светлее. В начале пятого такта, после сильной правой

руки необходимо сделать внезапное ослабление, а затем крещендо. Обучающемуся необходимо понять, что крещендо – это результат не внезапной силы, а определенного подготовительного процесса. Педагог несколько раз показал, как достичь такого результата – внезапно получить слабый звук и затем увеличивать его силу, пока ученик не сформировал понимание и кинетически-визуально-слуховое ощущение.

Проработав проблемные моменты первого урока, в конце занятия были сформулированы требования относительно методов работы за инструментом дома: 1. Каждый день играть каждой рукой отдельно, а затем соединять. В течение недели играть произведение только в медленном темпе. 2. На следующем занятии количество неправильных звуков не должно превышать трех, особенно в основной мелодии. 3. Усердные тренировки, как минимум, два часа каждый день. 4. Записать все эмоционально-чувственные нюансы, которые необходимо реализовывать в процессе исполнения, дома осмыслить их и подумать о том, как выражать их на инструменте. 5. Слушать произведение в записи не реже двух раз в день для освоения нотного текста.

Второй урок (06.06.2019).

Улучшения: 1. Значительно уменьшено количество неправильных звуков (до 5–6 отчетливо слышимых). Ученица поняла важность медленной игры каждой рукой в отдельности, позволяющей не пропускать собственные ошибки. 2. Не повторяет неправильный звук, продолжает играть, если ошиблась, хорошо получается концовка. 3. Общее звучание лучше, но «пение» не очень заметно. Общая проблема: как было отмечено на прошлом занятии, правая рука в 5-м такте сначала сильная, а затем внезапно слабая и далее становится сильнее, что недостаточно правильно и требует доработки.

На втором уроке были подробно рассмотрены следующие вопросы. Аккомпанемент в 13-м такте затухает, декорируя основную мелодию слабым тоном, наподобие вокального сопровождения. Мелодия темы в 15-м такте очень жизнерадостна. Пока баритон «поет», звукоизвлечение должно быть

активным. Выполняя скачок с округлыми пальцами, нужно стараться поднимать пальцы вверх, а не отодвигать их назад. В этих двух предложениях происходит подмена пальцев без чрезмерного движения правой рукой, а в левой руке звук «ми» в аккордах должен быть коротким и легким. В 19-м такте следует мягко исполнить тенуто, а синкопа должна быть точной по времени и ритму. В 22-м такте необходимо обратить внимание на дыхание и положение рук при смене пальцев. Второй аккорд в левой руке важен – должен быть слышен бас. Синкопа в 25-м такте должна быть точной. Ноты с 26-го по 30-й такт легко выпадают при объединении, поэтому требуется тренировка правой руки отдельно и медленно. 27-й такт имитирует звучание гонгов и барабанов с легкими перескоками, поэтому аккорды в левой руке должны быть легкими. Это очень важно.

Первые три строки нотного текста на второй странице имеют ту же мелодию, за исключением замены на сопрано, поэтому мелодия должна исполняться более мягко и нежно, чем в предыдущем фрагменте, иначе звук будет очень резким, но способ звукоизвлечения сохраняется. Хроматические предложения в 48-м такте обрабатываются, как и раньше. Важны последние два аккорда, особенно заключительный, который нужно взять, толкнув пальцы и кисть вниз силой плеча, а затем отпустить. С 53-го по 56-й такт начинается лирическая мелодия «Наш вождь Мао Цзэдун». Средний голос должен удерживаться и не пропадать. Точно так же мелодию в высоком регистре нужно играть четко от начала до конца, все предложения должны быть связными и гармоничными, их нужно «петь» на инструменте. В тактах с 57-го по 60-й – та же мелодия, но с учетом развития фраз предыдущее предложение в целом слабое, рассматриваемое – в целом сильное, а следующее – наиболее сильное, что должно быть подчеркнуто. С 65-го по 67-й такт идет возвращение к слабому звучанию наподобие заключительного предложения предыдущего фрагмента. С 68-го по 70-й такт арпеджио в левой руке не должно быть слишком быстрым, клавиш следует касаться

слегка. Это лирическое арпеджио, и оно не может быть таким же быстрым, как арпеджио в мелодии, исполняемой в живом темпе. Аккорд в правой руке в середине 72-го такта светлый и не выделяется. В 74-м такте мелодия в левой руке переходит к баритону, тема начинает звучать более ярко. С 78-го по 80-й такты звук постепенно то усиливается, то слабеет (от «ми»). Последняя «ля» в правой руке в 81-м такте соединена с предыдущими аккордами, заключительные аккорды очень легкие, поэтому их интенсивность нужно контролировать. В начале 84-го такта возобновляется предыдущая скорость, выделяется первая доля, и в левой руке следует играть мягко, без звука. С 84-го по 87-й такты два предложения имеют одинаковую мелодию, первое – на форте, а второе – пиано для выражения контраста. От 87-го до 90-го такта – три небольших предложения, с изменением динамики от пиано до фортиссимо: пиано – меццо-пиано – форте – фортиссимо.

Основные рекомендации для домашней работы: 1. Ежедневно сначала тщательно играть отдельно каждой рукой, а затем двумя руками, обращая внимание на продолжительность tenuto. 2. Продолжать выявлять и исправлять неправильные звуки, предложения и фрагменты. 3. Проанализировать способы звукоизвлечения, выявляя различия между стаккато, легато и аккордами. 4. Продолжать практиковаться медленно.

Третий урок (13.06.2019).

Улучшения: 1. Исправлены почти все неправильные звуки, неверна только основная мелодия. 2. Продолжительности tenuto достаточно, а ритм точный и очень хороший. 3. В общем «пение» на инструменте хорошее, контраст между форте и пиано освоен, а красота музыки более очевидна.

Общие проблемы: 1. Проблема взятия аккорда так и не была исправлена: ученица считает, что для правильного воспроизведения звука достаточно задействовать тело. 2. Звучание баса неотчетливо. 3. Способы звукоизвлечения требуют практики для выработки базовых навыков.

На уроке подробно рассмотрены следующие вопросы. В 27-м такте для легкого пропуска звука требуется, чтобы палец «ушел» назад, а пропускающее прикосновение было подчеркнуто. В средней части темы «Наш лидер Мао Цзэдун» последняя нота каждого предложения должна звучать светло, а в лирической части последняя нота должна быть тише и приятнее. Таким образом должны воспроизводиться все подобные фразы. Педаль в этой части должна браться правильно, так же как в 53-м – 54-м тактах при исполнении баса на два такта нельзя менять педаль. В 55-м – 56-м тактах разные басы, поэтому смена педали должна быть на каждый бас. Обращено также внимание, что в каждой фразе очень важен бас, поэтому он должен быть слышен и гармонировать с мелодией в правой руке.

В начале 96-го такта снова начинается мелодия темы, требующая веселого ритма и радостной атмосферы. В 115-м такте начинается другой стиль мелодии темы. В левой руке – легкие скачки, имитирующие простой ударный инструмент, сопровождающий легкое звучание струнных инструментов. Правая рука по-прежнему мягко касается клавиш, а левая исполняет легкое и короткое стаккато, которое остается неизменным для всего фрагмента до 130-го такта. В этом такте снова подчеркивается правильный способ взятия аккорда, поставив пальцы в нужное положение, оттолкнувшись с силой от плеч, а затем расслабив руку. Два предложения, от 139-го до 141-го такта, являются технически сложными и требуют большей практики, при этом исполнителю рекомендовано изменить аппликатуру, чтобы обеспечить правильную игру. С 131-го по 155-й такты левая рука играет легко, звуки нельзя соединять. С 149-го по 151-й такты необходимо выполнить крещендо, которое к 152-му такту внезапно ослабевает, знаменуя новый динамический старт. С 152-го по 155-й такт продолжается крещендо до аккорда, являющегося главным акцентом в 156-м такте. Последние два предложения рассматриваются как кульминационные моменты и могут восприниматься как наиболее мощные. С 158-го по 161-й такт необходимо

добавить педаль и обратить внимание на удержание среднего голоса, меняющегося каждые два такта до 162-го, в котором подчеркнуты два аккорда, поэтому все звуки в левой и правой руке должны быть сняты вовремя: после взятия аккорда педаль сначала удерживается, а затем отпускается. Последний такт состоит из двух аккордов и одной педали; последний аккорд можно сыграть изо всех сил, но его нужно «взять», а не ударять по клавишам.

На этом третий урок был окончен. Наиболее важные советы для домашней работы: 1. Несмотря на общее значительное улучшение и минимальное количество неправильных нот, остается требование медленного проигрывания каждый день, после которого можно попробовать немного увеличить темп. Изначально темп был 120, но в настоящий период достаточно играть 92. Средняя лирическая часть изначально имела темп 84, но теперь его можно снизить и до 69. 2. Способы звукоизвлечения тренировать на гамме до мажор, чтобы понять разницу, например, между стаккато и легато. Использовать различные способы игры аккордов (основного в до мажор и его инверсии). Тренироваться таким образом три раза в день, сначала медленно, а затем быстро. 3. Отрабатывать педаль: взять, затем отпустить и проверить правильность положения педали. 4. Все произведение отрабатывать маленькими фрагментами.

Четвертый урок (20.06.2019).

Улучшения: 1. Качество исполнения плавно повышается, темп выше, чем раньше (уже достиг 104). Средняя лирическая часть близка к исходной скорости, значительно улучшена беглость музыкальной речи. Сыграны две неправильные ноты в аккомпанементе, но значимые басы и звуки основной мелодии правильные. 2. Освоен правильный способ игры аккордов, ученица больше не ударяет по клавиатуре. 3. Звукоизвлечение, особенно стаккато и легато, намного лучше. 4. Осознается важность баса в музыке.

Общие проблемы: 1. Педаль должна быть более унифицированной, а положение – более точным. 2. Общий ритм должен быть более стабильным.

На уроке подробно рассмотрены следующие вопросы. Первые два предложения – это быстрое движение аккордов, первая доля акцентирована, можно быстро нажать педаль, а затем сразу отпустить ее. Что касается следующей четверти, то педаль нужно держать достаточно долго. Следующее предложение такое же, два одинаковых аккорда не требуют смены педали. В 13-м такте последняя нота должна быть легкой, аккомпанемент также должен смягчаться, чтобы соответствовать основной мелодии. С 48-го такта необходимо стабилизировать ритм под метроном. Для лирической части в среднем темпе с 53-го такта положение педали должно быть еще более точным. Это помечается карандашом в тексте, чтобы дома усвоить, где педаль берется, а где отпускается. В 131-м такте темп выше, чем в предыдущем, но ритм остается устойчивым. Нельзя играть все быстрее и быстрее. Каждый звук в правой руке должен быть четким и отдельным. В 161-м такте продолжительность звука правильно удвоена и хорошо сыграна.

На этом урок был окончен. Основные рекомендации: 1. При медленном проигрывании взятие и снятие педали должны быть точными. Педаль не должна сталкиваться с поверхностью фортепиано. Необходимо более глубоко понять роль педали в улучшении звучания. 2. Продолжать увеличивать темп, играть «в темпе». Но каждый день нужно сначала играть отдельно левой и правой руками в медленном темпе, а затем в среднем и высоком темпе. 3. Разделить нотный текст на маленькие части и отрабатывать каждую, используя метроном: сначала увеличивать темп в рамках каждого маленького фрагмента, пока не будет достигнут исходный темп. Затем отработать три темпа: медленный, средний и быстрый. После этого постепенно будет выработан общий темп. Отработать произведение в среднем темпе и следить за метрономом, чтобы обеспечить быстрый и устойчивый ритм.

Пятый урок (27.06.2019).

Улучшения: 1. Почти воспроизводит темп 116. Ритм точный, без сбоев и ошибок, очень хороший уровень запоминания правильной игры. 2. Правильное воспроизведение эмоциональной атмосферы произведения во всех частях. 3. Состояние игры очень уверенное, без каких-либо затруднений. 4. Фразировка, штрихи, динамические приемы выполняются по мере необходимости. Отдельных аспектов для подробного рассмотрения и проработки на уроке почти не осталось.

Общие проблемы и практические советы: 1. Необходимо больше узнать о содержании произведения, изучить исходные тексты песен, чтобы обрести более глубокий эмоциональный и художественно-эстетический опыт, испытать чувства людей, которым посвящено произведение, которые трудятся, празднуют яркое событие и радуются счастливой жизни. Во время игры представлять себе эти события и процессы в своем воображении. Совмещение инструментального исполнения с реальным жизненным опытом является идеальным. 2. Научиться узнавать аналогичные проблемы, проанализированные и решенные на примере этого произведения, при работе над другими произведениями и гибко применять аналогичные способы их решения.

Таблица 3. Результаты текущей диагностики обучающегося в процессе формирующего эксперимента (100-балльная система).

Параметры	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Дата												
30.05.2019	10	0	30	10	20	25	0	30	30	47	25	40
06.06.2019	45	40	65	50	55	50	45	80	70	60	40	50
13.06.2019	65	70	85	65	70	60	60	90	85	73	65	68
20.06.2019	85	95	95	85	78	85	75	95	90	85	87	90

27.06.2019	100	100	100	95	90	95	90	100	100	97	100	95
------------	-----	-----	-----	----	----	----	----	-----	-----	----	-----	----

Параметры: 1. Постановка руки. 2. Аппликатура. 3. Базовые навыки. 4. Педаль. 5. Способы звукоизвлечения. 6. Фразировка. 7. Предварительная теоретическая подготовка. 8. Интонация. 9. Ритм. 10. Темп. 11. Пение на инструменте. 12. Чувство музыки.

Возьмем в качестве следующего примера произведение Ван Цзяньчжуна «Разноцветные облака в погоне за луной» (Приложение 22). Эта фортепианная пьеса является адаптацией одноименной национальной оркестровой пьесы 1975 года. Оригинальная композиция была создана известными китайскими музыкантами Рен Гуан и Не Эр.

1. Ознакомление с историческим аспектом, биографией автора и его творческим опытом. Известный китайский пианист и композитор Ван Цзяньчжун родился в Шанхае в 1933 году, начал учиться игре на фортепиано в возрасте 10 лет и в возрасте 17 лет поступил в Шанхайскую консерваторию. В своем фортепианном творчестве он адаптировал китайскую народную и западную музыку. Его фортепианные произведения широко используются в сфере образования, многие профессиональные педагоги рассматривают их как необходимый репертуар для подготовки пианистов [65, с. 7].

«Разноцветные облака в погоне за луной», обладая характерными особенностями китайского фольклора, в некоторой степени отражают раннюю традиционную музыку Китая. Одноименная народная песня представляет собой три мелодические параллели, каждая из которых отражает особенности национальной музыки. Пентатонная восходящая звуковая модель получает свое развитие, параллельно сопровождаясь партиями двух национальных инструментов. Басовая партия, добавляет широту диапазона, который создает эффект задумчивости [65, с. 14].

Пьеса для фортепиано «Разноцветные облака в погоне за луной» – не простая переработка в традиционном понимании этого термина. Композитор

изменил тон, структуру и стиль оркестровой музыки, сохраняя оригинальную исходную мелодию, комбинируя арпеджио, добавляя вибрато и украшения, постепенно делая ее похожей на типичную фортепианную музыку [101, с. 12]. Фортепиано имитирует национальные щипковые инструменты, увеличивая плавность мелодии. Гармония насыщена этническими особенностями. В целом мелодия очень нежная и плавная, рисует в воображении завораживающие пейзажи ночного неба, которые заставляют людей бесконечно любоваться природой. Вся пьеса воспроизводит неповторимое художественное очарование, отражая разнообразный национальный стиль и темперамент страны [115, с. 47].

Ход и результаты экспериментальной педагогической работы в классе фортепиано со студентом кафедры музыкального образования из КНР

Продолжительность экспериментального обучения: четыре урока по 45 минут каждый урок. Три недели работы, с 02.06.2019 г. по 25.06.2019 г.

Алгоритм работы: на каждом занятии после первичного прослушивания объясняется прогресс, общая проблема и подробно разбираются все проблемные аспекты с показом и проработкой за инструментом.

Первый урок.

Чтение с листа в умеренной скорости позволило проявить имеющиеся навыки. Обучающийся: 1. Понимает, что мелодия лирическая, мягкая, поэтому «поет» на инструменте и играет с сердцем, и тело движется вместе с мелодией. Понимает, что игра на фортепиано – это выражение музыкальных идей и чувств. 2. Интонация тоже очень хорошая, было всего две-три очевидных ошибки, на которые рекомендовано обратить внимание при медленном исполнении и вовремя исправить их.

Но есть еще много проблем: 1. Фрагментация недостаточно тонкая. 2. Звукоизвлечение довольно жесткое. В быстром темпе звукоизвлечение представляет собой прямую, а не красивую волнистую линию. Не обращает

внимания на то, что нужно выделять партии каждой руки. 4. Отсутствует воображение, необходимое для реализации художественной концепции музыки, что приводит к неудачному исполнению; несмотря на понимание выразительность отсутствует. 5. Ритм недостаточно точен, особенно при игре быстрых и сложных темпоритмических элементов.

Для решения этих проблем нужно было начать с деталей. В 1-м такте в правой руке три идентичных аккорда, поэтому должно быть небольшое крещендо от *pp* до *mp*. Затем ко 2-му такту арпеджио должно внезапно ослабнуть, лишь слегка выделив самую высокую ноту (в мелодии). После легато ритм неточный, выполнить сложно. Точка второй доли находится между 7-й и 8-й нотами партии правой руки. При этом после 15-й ноты следует сделать крещендо. Точно так же вибрато правой руки переходит от пиано к форте, а затем снова ослабевает, образуя колебания. В 3-м такте его следует увеличивать от *mp* до *mf*, что более заметно, чем в предыдущем предложении, отражая развитие фраз. Далее мелодия исполняется так же, образуя взлеты и падения.

В 5-м такте обращено внимание, что основная мелодия в левой руке должна быть заметной, а октава в правой руке изменяет ее. Правая рука играет легче, чем левая, поэтому касаться клавиш нужно очень мягко. Все предложение начинается с *p* и постепенно усиливается до *f*. В последних трех нотах мелодии *f* сокращается до *p* с ощущением колебаний. Для финального арпеджио в 7-м такте нужно использовать левую педаль, достичь *pp*, поднять наполовину и затем очень мягко отпустить. В начале 8-го такта первый аккорд следует аккуратно извлечь из клавиш, деликатно прикоснувшись, а не механически, думая только о темпе. Средний голос при этом должен быть очень легким, в левой – цитата мелодии. 8-й такт – *mp*, 9-й такт – *pp*, чтобы закрепить основную мелодию. В 10-м такте вводится основная мелодия и поет сопрано, начиная с *mp*, нарастая до *mf*, затем до *f* в конце предложения, а затем до *mp*. Бас в этих двух тактах должен быть

слышим. Для левой руки естественно отставать в 10-м такте. В 11-м такте вторая мелодия в левой руке, поэтому необходимо немного отстраниться и сделать небольшое крещендо.

С 12-го по 15-й такт три предложения имеют схожую основную мелодию и не могут воспроизводиться с одинаковой динамикой. Их следует воспроизводить с помощью трех эмоций, выражающихся динамически в *p*, *mf* и *f*, которые развиваются слой за слоем. В то же время «дыхание» между предложениями в правой руке должно выполняться наподобие вдоха, требующегося для пения. С 12-го по 13-й такт арпеджио в левой руке должно быть очень легким, лишь с незначительным украшением. В 14-м такте удерживаемый в левой руке звук не захватывается, нужно обратить внимание на его удержание. Следует смягчить звук в конце предложения в 15-м такте. С 16-го по 19-й такты три предложения имеют похожую мелодию и отшлифовываются поступательно, как и предыдущие три предложения.

В 20-м и 21-м тактах левая часть каждого такта должна быть согласована без каких-либо разрывов. В 23-м такте последние три звука дают эффект украшения, нужно контролировать интенсивность, но не выделять. Тремоло в 25-м такте такое же: сначала нарастает, затем затухает, и появляется мелодия в левой руке. Другое предложение в 26-м такте должно быть более эмоциональным, с использованием *mf*, чтобы подтолкнуть к кульминации. Аккорды в правой руке в 26-м и 27-м тактах должны подчеркивать мелодию и не должны смешиваться. В 28-м такте кульминацией являются два идентичных аккорда в правой руке, для взятия которых нужно слегка поднять руки, а затем с силой упасть на клавиши. В 29-м такте арпеджио должны быть довольно слабыми, и только мелодия в высоких звуках более заметна.

На этом первый урок закончился. Основные рекомендации для домашней работы: 1. Сосредоточиться на ежедневной практике под метроном только в медленном темпе. 2. В процессе игры каждой рукой

отдельно практиковать: форте и пиано, легато, дыхание в предложениях и т. д., после чего переходить к игре двумя руками.

Второй урок (09.06.2019).

Обучающийся продемонстрировал общее улучшение: 1. Обращает внимание на игру в медленном темпе, играет вдвое медленнее от рекомендованной скорости, звук очень чистый. 2. Ритм значительно улучшился, намного точнее. 3. Обращает внимание на звукоизвлечение, чувствует разницу между дыханием, легато и стаккато. 4. Возвращается к игре каждой рукой отдельно, дома серьезно позанималась.

Но недостатки все же есть: 1. Педаль находится в неправильном положении, иногда сталкивается с доской фортепиано. 2. Фразировка пока не очень ясна, не выполняются рекомендации по фразировке. 3. Аккомпанемент и основная мелодия легко смешиваются. Поэтому в ходе урока продолжается разбор деталей.

В начале 8-го такта снова подчеркивается, что первый аккорд следует аккуратно взять на клавиатуре, поставив пальцы и нажав на клавиши, что очень важно. Для тактов с 8-го по 9-й педаль используется один раз, потому что бас только один. С 12-го по 15-й такты три предложения имеют одну и ту же тему, но уровни их развития недостаточно очевидны, особенно первое предложение вначале слабое, недостаточно энергии рук. Рекомендуется менять педаль через каждые полтакта. В 28-м такте – два идентичных аккорда в правой руке требуют легкого подъема кисти, однако падение на клавиши все еще очень грубое, требуется повторение правильного действия, пока оно не станет автоматически верным.

В тактах с 30 по 32, когда поет баритон, мелодия левой руки должна быть заметной, а баритон и бас – густыми и связными, как при пении. Нельзя смешивать с аккомпанементом в правой руке, который подобен ручью – мягкому и нежному, что также является естественным очарованием

китайских произведений. Аккомпанемент в правой руке не должен быть грубым: руки и запястья должны быть расслаблены для связного исполнения.

В 33-м такте следующие пять нот аккорда в левой руке – это вторая мелодия, которая должна быть слышна. В 34-м такте правая рука возвращается к сопрано более эмоционально, чем раньше, играя *mf*. Ритм в левой руке должен быть точным, обращается внимание на короткие паузы. Рекомендуется менять педаль через каждые полтакта. Предлагается сделать кульминацию в 36-м такте, для этого можно сыграть *f*, но октава должна быть аккуратной, исполняться певуче, с внутренней силой, а не жестко. Нужно выделить высокий тон, а последний аккорд в такте сыграть немного слабее. В 37-м такте аккорд правой руки ослаблен, и рука случайно поднята вверх. С 38-го по 39-й такт в правой руке – вибрато, один такт на *p*, следующий, напротив, на *mf*. Бас в левой руке выделяется, но аккорды на его фоне очень легкие, поэтому необходимо использовать педаль для всего такта. В 40-м такте в средней части в правой руке есть целые ноты, которые должны быть «спрятаны», т. е. сыграны относительно легко и светло. 42-й такт следует играть на *mf*, что контрастирует с предыдущим тактом на *p*. Обращается внимание на ритм аккомпанемента в 43-м и следующих тактах. Точно так же в 44-м такте выделяется мелодия в левой руке, и последние четыре ноты в 45-м такте должны быть усилены до крещендо.

Когда в 46-м такте происходит кульминация, аккорд в левой руке должен становиться сильнее, быть похожим на теплую волну, «приветствующую» основную мелодию. В 48-м такте – кульминация мелодии: аккорд в правой руке следует играть с полным энтузиазмом, создавая теплую атмосферу, также очень важна полиритмия в левой руке. Фа в правой руке находится между третьей и четвертой нотами пассажа в левой руке. В 49-м такте мелодия в левой руке такая же нарастающая, как волна тепла. Три предложения с 50-го по 52-й такт имеют одинаковую мелодию,

так как все они составляют кульминацию, поэтому могут быть сыграны на ff, только последний аккорд каждого предложения должен быть немного слабее.

С 54 по 56 такты все играется на ff. Мелодия в левой руке в 57-м такте также играется теплее. Кульминация с 58-го по 59-й такты постепенно исчезает, звучание последней доли ослаблено, а левая рука по-прежнему играет на f. От 60-го до 61-го такта исполнение характеризуется общей расслабленностью, поэтому левая рука играет аккорды нежно и мягко. Обращается внимание на стаккато с небольшим соединением. Для этого запястье можно поднять, но длительность ноты не должна быть слишком короткой, а составлять три четверти длительности, то есть ее нельзя играть как полное стаккато. Окончание такта 62 имеет ту же мелодию, что и вступительная прелюдия, поэтому обрабатывается так же. 69-й такт начинается с p, а в 70-м добавляется левая педаль до конца такта. Последнее арпеджио исполняется свободно, выделяя самую высокую ноту и в конце оставляя клавиатуру с чувством сопротивления. Остаточного эффекта почти нет, педаль отпускается медленно.

На этом второй урок завершился. Рекомендации по практике дома:

1. Продолжать использовать метроном. Исходный темп произведения равен 100, однако на данном этапе обучения темп можно увеличить до 60, но все же лучше практиковаться медленно.
2. Обозначить педаль на партитуре, брать ее в правильном положении, бесшумно, не сталкиваясь с корпусом фортепиано.
3. Очень важно тщательно анализировать фразировку. Ощущение наложения фраз, волнистости и плавности, а также чувство деликатности – самые важные компоненты музыкального исполнения. Помнить при этом, что музыка – это средство выражения жизни, чувств и эмоций.
4. Отрабатывать показанный на уроке способ взятия аккордов, особенно усилить практику извлечения основного аккорда до мажор. Каждый аккорд должен вызывать ощущение желания встать, а рука должна подниматься естественным образом за счет силы реакции.

Третий урок (16.06.2019).

Общее улучшение: 1. Атмосфера исполнения сильно изменилась, звучание похоже на пение. 2. Положение педали изменено, поэтому музыка гармонична. 3. Ритм интонации точен, в том числе и фрагменты со сложным ритмом. 4. Для понимания, как обращаться с фразой, вслушивается в голос от начала до конца фразы.

Общие недостатки: 1. Мелодия в левой руке, которая является партией баритона, не получает соответствующего сопровождения в правой руке, требуется больше аккуратности и деликатности. 2. Не получается аккомпанементная часть второй мелодии.

Вопросы, подробно рассмотренные в ходе урока: снова обращено внимание на 30-й–32-й такты, где аккомпанемент в правой руке подобен ручью, мягкий и нежный, а не жесткий, поэтому руки и запястья должны быть расслаблены. В 33-м такте пять нот аккорда в левой руке – это вторая мелодия, которая должна быть выделена. С 38-го по 39-й такт в правой руке – вибрато, один такт – на *p*, следующий – на *mf*. Необходимо помнить, что одна и та же мелодия в двух тактах должна быть то сильной, то слабой. Если одна и та же мелодия на протяжении трех тактов, то динамика меняется следующим образом: *p* – *mf* – *f*. В 49-м такте мелодия в левой руке такая же нарастающая, как волна тепла.

На этом третий урок закончился. Рекомендации по практике: 1. Можно продолжать увеличивать темп до более высокого: до 92–96. 2. Для проработки мелодии в левой руке играть только левой рукой. При игре двумя руками «петь», чтобы звукоизвлечение было крепким, а правая рука формировала ощущение потока. 3. Обратить внимание, что вторая мелодическая линия также является важной частью музыки, как и аккомпанирующее пение, изменяющее ведущий голос. 4. Больше слушать и смотреть видеозаписи исполнения этого произведения, чтобы ощутить

очарование музыки. Также сравнивать записи собственной игры, чтобы выявлять проблемы и исправлять их.

Четвертый урок (23.06.2019).

Общее улучшение: 1. Темп достиг исходной скорости 100. 2. Баритон сильный и твердый, сопрано мягкое и нежное, кульминационный припев полон энтузиазма, вторая мелодия слышна, исполнение всех мелодических линий правильное. 3. Значительно улучшено понимание и исполнение произведения, атмосфера национальной музыки полностью отражена: звучание создает ощущение тонкого, мягкого и приятного очарования национальной музыки. С деталями проблем нет.

В целом рекомендовано: послушать выступления известных исполнителей, особенно таких пианистов, как Ли Юнди, чтобы глубже понять исходную песню «Разноцветные облака, преследующие луну»; узнать больше о композиторе Ван Цзяньчжуне и его творческом опыте и понять, почему автор адаптирует музыку таким образом, так как зная причины создания музыки, можно понять, как ее следует выразить на инструменте.

В качестве следующего примера рассмотрим работу над произведением «Маленький страж Южно-Китайского моря» Чу Ванхуа (Приложение 23).

Творческий аспект предварительной работы: пьеса для фортепиано «Маленький страж Южно-Китайского моря», в основном, описывает сцену, в которой маленькие часовые усердно тренируются на берегу моря, и передает энергичный, находчивый и мужественный дух детей Южно-Китайского моря. Это произведение, созданное Чу Ванхуа в 1970-х годах на основе интонаций «Боевой песни» рыбаков из Хайфэна, Гуандун, в результате фортепианных вариаций [80, с. 77]. В этом произведении использовались простые музыкальные приемы, чтобы показать сильный местный характер. Звукосочетания, тональность, гармония принадлежат чисто китайскому национальному стилю, поэтому пьеса имеет ярко выраженный национальный

стиль, от внешних художественных характеристик до внутреннего музыкального содержания, демонстрируя специфику китайской культуры и гуманистический темперамент нации [108, с. 34].

Песня имеет трехступенчатую структуру, написана в тональности ре мажор, в темпе живого аллегро.

1. Введение (1–10 такты): вначале правая рука играет с одинаковой силой, а далее воспроизводится игра маленького часового в радостном настроении. Затем следует обратить внимание на изменение тембра этих двух предложений в правой руке. Вначале термин *Ad libitum* выражал импровизацию, то есть форму свободной игры, которая имеет характер вступления.

2. Музыкальная тема (11-56 такты): с 11-го такта начинается музыкальная тема, описывающая сцену маленького стража, энергично тренирующегося на пляже. В начале темы музыкальный термин *Allegro vivace* означает, что играть надо весело.

3. Средняя часть (57-181 такты): тональность средней части изменена с ре мажор на си-бемоль мажор. Помета *dolce* означает, что исполнение мягкое и изящное. Создается впечатление, что друзья наслаждаются красивыми пейзажами природы, слушают пение друг друга и восхваляют прекрасное чувство любви к Родине и к родному городу [102, с. 64]. Начиная со 116-го такта, ритм триоли используется для имитации боевого сигнала, как будто битва вот-вот начнется. Нужно играть четко округлыми пальцами, триоль в правой руке короткая и быстрая, имитирующая тихо крадущегося «врага», пока не появляется крещендо в 135-м такте. Повышение регистра мелодии в левой руке приближает всю песню к кульминации, эффектная гармония создает большую силу музыки. Фактура песни компактная, мощная и захватывающая, многие элементы дополняют акценты, они должны быть выделены при игре, чтобы звуковой эффект был более великолепным, а быстрая триоль в правой руке создавала движение вперед [130, с. 84].

4. Раздел вариации (такты 182–214): с 182-го такта начинается повторное воспроизведение темы в высоком диапазоне: после победы в битве маленькие часовые Южно-Китайского моря продолжают свое дело, поддерживаемые партией и народом. Далее демонстрируется триумфальное возвращение маленьких часовых, получающих теплый прием и присоединяющихся к праздничной сцене [131, с. 42].

После предварительного детального подробного разбора вторая пьеса была прочитана и исполнена практически безукоризненно. Звукоизвлечение, фразировка, интонация, динамика, темпоритмические элементы, аккумулирующие художественно-эстетическую и выразительную специфику национальной музыки, были верно восприняты, интерпретированы и реализованы в процессе исполнения.

Таблица 4. Результаты текущей диагностики обучающегося в процессе формирующего эксперимента (100-балльная система).

Параметры Дата	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
02.06.2019	45	40	63	55	30	50	20	80	40	60	65	60
09.06.2019	65	60	83	75	65	70	45	90	70	80	80	75
16.06.2019	90	85	90	87	85	85	70	100	85	90	90	85
23.06.2019	100	100	95	100	95	95	90	100	98	100	100	100

Параметры: 1. Постановка руки. 2. Аппликатура. 3. Базовые навыки. 4. Педаль. 5. Способы звукоизвлечения. 6. Фразировка. 7. Предварительная теоретическая подготовка. 8. Интонация. 9. Ритм. 10. Темп. 11. Пение на инструменте. 12. Чувство музыки.

Описание хода и результатов экспериментальной педагогической работы в классе фортепиано с обучающимся школы

Ученица музыкальной школы Сунь Цзихан, 11 лет, шестой класс.

Затраченное время: пять уроков, по 45 минут. Четыре недели практики (08.07.2019 - 02.08.2019). На каждом занятии, прослушав первичное исполнение, автор эксперимента подробно объяснял улучшения, описывал общие проблемы и разбирал аспекты для детальной работы в классе и дома.

Первый урок (08.07.2019). После прослушивания исполнения в естественном и медленном темпах стали видны общие преимущества обучающегося и имеющиеся навыки. Стало очевидно, что обучающемуся необходимо: 1. Обратить внимание на игру в медленном темпе, не пытаясь играть в быстром темпе. 2. Держать необходимую форму рук и не сгибать пальцы. 3. Уделять большое внимание отработке умения поднимать пальцы при игре четко в медленном темпе. 4. Следить за правильной аппликатурой, играть в соответствии с требованиями счета.

В целом проблем еще много. Обучающийся: 1. Не обращает внимания на необходимость игры отдельно каждой рукой, что приводит к множеству неправильных звуков, которые не замечаются. Существенна проблема ритма: во многих местах ритм неточный, и ученица не понимает, как это исправить. 3. Положение педали является большой проблемой. 4. Нет понимания, как обращаться с фразами. 5. Не обращает внимания на басы. 6. Способы касания клавиш не стандартизированы.

Основные детали первого урока. Прежде всего, предложено играть по абзацам сначала правой, а затем левой рукой. В процессе такого проигрывания было выявлено и отмечено около 15 неправильных звуков. Рекомендовано играть как можно медленнее, чтобы неправильные звуки больше не появлялись. Также рекомендовано соблюдать стабильный темпоритм. Это позволит выработать навыки, необходимые для игры в быстром темпе, а также произвольно и импровизационно менять темп в соответствии с требованиями и предпочтениями. Акценты хорошо поднимающимися пальцами в основной мелодии с 1-го по 3-й такт показывают, что маленький страж радостно трубит в маленький рог, подняв

руки. Ритм 4-го такта должен быть точным. Это очень важно, как и увеличение динамики от *p* к *f*. В 8-м такте звук следует осторожно взять так, чтобы удержать его в течение достаточного времени. Аккорды в 9-м такте требуют такого же обращения. Аккомпанемент же представляет собой группы из восьми нот, и для каждой группы нужна педаль. Самая низкая нота в левой руке и самая высокая в правой руке должны быть заметными, а середина между ними должна быть очень светлой. Каждая последующая группа постепенно звучит сильнее, чем предыдущая, до тех пор, пока не будут выделены последние три группы нот в 10-м такте. В последней группе нужно поддержать последние звуки и перейти в аккорд, поэтому можно постепенно сбавлять темп.

11-й такт начинает вводить в часть темы, должен передавать очень живой, демонстративно энергичный темперамент маленького стража, заимствованный из композиционного стиля В.А. Моцарта: сначала нужно ударом взять педаль, а потом сразу ее отпустить. Аккорд в правой руке должен подчеркивать основную мелодию, а для исполнения тенуто следует сместиться на клавишах, чтобы удерживать звук достаточное время. В 12-м такте горизонтальная линия в левой руке выделяется диэзом. В 15-м такте при смене пальцев на одном звуке в правой руке пальцы следует поднимать от суставов ладоней. В 16-м такте украшение должно быть легким и удобным, чтобы чувствовался невинный живой ребенок. Поскольку идут три повтора одной и той же мелодии, слабый звук постепенно становится сильнее, левая рука танцует, обращается внимание на пальцы, которые делают захват назад, что обеспечивает короткий звук. Переход к последнему звуку горизонтальной линии в правой руке требует тенуто, для чего нужно нажать на клавиши, а не ударять по ним. В 18-м такте в левой руке длительности звука должно быть достаточно. В 21-м такте левая рука в аккорде сдвигается вниз не под силой удара, а за счет силы плеча. Правая рука должна играть четко и точно. С 21-го по 23-й такты постепенно

меняется фактура. С 24-го по 26-й такт звучание постепенно изменяется от низких до высоких частот. В 27-м такте первая кульминация внезапно ослабевает, длительность и ритм последующих лиг должны быть точными. 31-й такт должен быть на р, в отличие от предыдущего предложения. В 36-м такте тенуто в левой руке очень легкое и длится достаточно времени.

На этом первый урок был завершен. Рекомендации для практики: 1. В случае ошибок в тексте остановиться, проверить неправильно взятую ноту и исправить звукоизвлечение. 2. Играть все только в медленном темпе. 3. Скачки и тенуто следует практиковать неоднократно. 4. Чтобы исправить неточности темпоритма, необходимо использовать метроном.

Второй урок (15.07.2019). Общий прогресс: 1. Ритм точнее. 2. Неправильные звуки почти исчезли, был явно слышен только один неправильный звук. 3. Изменен способ игры стаккато.

Есть еще проблемы: 1. Положение педали. 2. Фразировка пока не очевидна. 3. Не понимается важность баса.

Вопросы, подробно рассмотренные на уроке: взятие педали единожды для 1-го – 3-го тактов; смена педали в 4-м такте, педаль на весь пассаж.

В 11-м такте в первом аккорде в левой руке бас должен быть ярче, для этого нужно выделить игру пятого пальца. Педаль для аккорда взять на первой доле, затем немедленно снять. С 21-го по 23-й такт постепенно меняется движение от высоких звуков вниз, а в последнем предложении – от низкого к высокому. С 37-го по 41-й такты должны звучать очень мило. 38-й такт имеет полифонический ритм: ми в левой руке находится между третьей и четвертой нотами квинтоли в правой руке. В 42-м такте аккорд в правой руке очень легкий, а мелодия в левой руке должна быть плотной и округлой, как будто поет баритон. В 46-м–50-м тактах наблюдается сильное крещендо, но не следует играть все быстрее и быстрее – ритм должен быть устойчивым. С 51-го по 54-й такты не нужно разбивать аккорд в левой руке, в 56-м такте в левой руке все шестнадцатые ноты должны быть четкими – от слабых до

кульминационных. В 57-м такте основная мелодия в правой руке очень лирична, с одной педалью на такт. Музыка этого раздела рисует изображение красивых пейзажей Южно-Китайского моря. Здесь используется легато, с большей поверхностью касания клавиш и нежным, мягким прикосновением. С 57-го до 59-го такта звукоизвлечение постепенно усиливается, затем нажим ослабевает, и последние четыре шестнадцатые должны быть слабыми.

Начиная с 73-го такта, очень важно октавное легато в правой руке, и первый или пятый палец должен находиться между двумя октавами. Однако шестнадцатая в этом предложении более заметна, она является средней, потому что вторая мелодия в правой руке может звучать светлее. В 85-м такте ярче звучит мелодия в левой руке, а при игре аккомпанемента правой рукой необходимо уделять внимание дыханию и отдыху. Арпеджио в 85-м такте не должно быть слишком быстрым, касаться клавиш нужно мягко и нежно. В 96-м такте высокие звуки ярче, но они выполняют функцию аккомпанемента и поэтому их звучание не может быть усилено, следовательно динамику нужно сохранить прежнюю и добавить левую педаль. В начале 111-го такта начинается небольшое крещендо, а в 113-м такте появляется замедление, постепенно исчезающее. Арпеджио в 115-м такте должно быть очень легким, касаться клавиш нужно медленно, в конце увеличенная длительность удваивает звучание ноты.

На этом второй урок завершился. Рекомендации для практики:

1. Тщательно прочувствовать, почему фразы лучше обрабатываются в соответствии с предложенным методом обучения, и понять плавность и колебания музыки.
2. Брать педаль точно, вслушиваться, гармоничен ли звук после взятия педали.
3. Тренироваться играть бас каждого такта отдельно.
4. Темп может быть увеличен следующим образом: в прелюдии исходный темп равен 50, но можно играть со скоростью 36. Темп увеличивается на восьмой, а затем четвертной ноте. Исходный темп первой части темы

составляет 120, но можно играть до 72. Исходный темп последней части борьбы – 144, можно воспроизвести в темпе до 92.

Третий урок (22.07.2019).

Общий прогресс: 1. Интонация везде правильно изменена. 2. Слышна общая красота музыки, в отличие от исполнения на двух предыдущих уроках, когда звук был похож на скучную прямую линию, таким образом, наблюдалось большое улучшение. 3. В первой части пьесы положение педали изменено на правильное и звук стал гармоничным. 4. Обращается внимание на важность баса.

Общие вопросы, требующие разбора: 1. В быстром темпе фразы легко размываются, их детализация невелика. 2. Не обращается внимание на многие детали, такие как продолжительность звукоизвлечения и способы касания клавиш. 3. Склонность торопиться в темпоритмическом плане, чтобы извлечь крепкое крещендо.

Подробные вопросы, требующие разбора: начиная с 57-го такта, следующее предложение сильнее предыдущего, что соответствует принципу в древнекитайской эстетике. В первых двух строках всего четыре фразы, так что динамику развития целого можно трактовать как: $p - mf - f - p$. Сначала сила звука развивается, а затем исчезает наподобие морской волны.

116-й такт начинает изображать сцену битвы между маленьким стражем и противником, поэтому должна быть напряженная, активная атмосфера. В быстрой триоли очень важна техника игры безымянным пальцем, что зависит от третьего сустава пальца, который нужно поднять, и все звуки сыграть стаккато без задержки. В 128-м такте мелодия звучит в левой руке, необходимо воссоздать движение, начиная со слабого p , которое постепенно становится сильнее. Аккорд в правой руке очень слабый. Последняя шестнадцатая в 131-м такте должна быть на крещендо. В 132-м такте динамика развивается от mf до f , отражая формирование и развитие предыдущего предложения. В 148-м такте аккорд нужно взять

надавливающим движением и растянуть его звучание на одну долю в конце такта. 149-й такт более интенсивен: очень важен удар левой руки, отражающий борьбу маленького часового с противником. В 157-м такте звучание внезапно ослабевает, а затем становится сильнее, до 167-го такта аккорды должны звучать решительно. Начиная с 169-го такта необходимо проявить энтузиазм в отношении аккорда в правой руке, касаясь клавиш с внутренней силой, нажимая на клавиши, но не ударяя по ним. В этом разделе аккомпанемент в левой руке не очень детализирован, поэтому нужно постараться играть его четко. Настроение в 173-м такте более захватывающее, оно должно быть очень сильным, демонстрируя большее развитие, чем в предыдущем предложении, вплоть до кульминации. В 177-м такте идет возврат к тр, а затем два аккорда должны быть сильнее предыдущего шаг за шагом. В 183-м такте левая рука становится сильнее в октаве, чтобы соответствовать прозвучавшей мелодии. 184-й такт возвращает к теме маленького часового. Чтобы отразить торжественное настроение после победы над противником, звучание должно быть энергичным, полным энтузиазма. Оно не может быть таким легким, как первая тематическая мелодия. В 193-м такте очень важно поднимать обе руки равномерно.

На этом третий урок был окончен. Рекомендации для практики:

1. Продолжать увеличивать темп, достигая 70% от исходного рекомендованного темпа.
2. В этой пьесе много сцен, много изменений в атмосфере, а следовательно, в темпе и ритме. Необходимо «окупнуться» в музыкальную атмосферу разных сцен, послушать больше записей и усердно тренироваться.
3. Нужно записывать собственное исполнение во время домашних тренировок и во время прослушивания выявлять, что не устраивает, и анализировать.

Четвертый урок (29.07.2019).

Общий прогресс: 1. Темп увеличен по мере необходимости, три основные части исполняются в темпах 38, 88 и 108 соответственно.

2. Темпоритм очень хорошо усвоен, стабилен, больше нет постоянного ускорения темпа. 3. При игре аккордов касание клавиш гораздо мягче, нет ударов по клавиатуре. 4. Общая атмосфера музыки и красота сцены хорошо очерчены.

Общая проблема: хотя детализация в быстром темпе гораздо лучше, звук все равно бывает нечетким.

Подробно рассмотренные вопросы: от 136-го до 144-го такта необходимо большое крещендо, от *p* до *ff*, каждый уровень мощнее предыдущего. В 144-м такте выделяются два акцента в правой руке, ритм ровный, не следует торопиться со скоростью. В 197-м такте акцентируется первая доля в левой руке, а также должен быть акцент на второй доле в левой руке. Звучание в правой руке очень четкое, его нельзя размывать ради быстрого темпа. В 208-м такте звучание внезапно ослабевает, а затем усиливается до 214-го такта, а очень короткое стаккато посередине занимает только четверть: необходимо поймать клавиши, очень быстро встать и совершить пальцами цепляющее движение назад. Аккорд в 215-м такте нужно взять надавливающим движением, не разбивая, выполнить достаточное тенуто в левой руке.

На этом четвертый урок завершен. Практические советы: 1. Больше разучивать гаммы, готовиться к сдаче гамм на следующем занятии, тренироваться медленно, поднимать пальцы, четко играть каждый звук, сначала медленно, а затем быстро. 2. Продолжать увеличивать темп, по крайней мере, на 85 процентов от исходного. Три основные части играть в темпе 43, 104 и 126. 3. Достичь очень короткого стаккато, не забывая касаться клавиш так, чтобы разница между звуками исчезала.

Пятый урок (05.08.2019).

Общий прогресс: 1. Темп достиг необходимого, три основные части играются в темпе 48–112–138. 2. Все мелкие звуки чистые при игре в быстром темпе, таким образом решена проблема, которая в начале обучения

представляла максимальную сложность. 3. Понимание и способы интерпретации каждой части произведения хорошо изучены, хорошо исполняются все сцены, такие как патрулирование и учения маленьких стражей, красота Южно-Китайского моря и борьба с врагом. 4. Что касается способа звукоизвлечения, наблюдается очень важное улучшение от предыдущего способа однотипного плоского нажатия до тонких, легких и поющих касаний, которые напрямую определяют качество звука.

Общая проблема: все еще недостаточно уверенности, чтобы играть, опираясь на свои внутренние чувства, с душой, ощущая себя профессиональным пианистом. С деталями особых проблем нет.

Рекомендации по практике: больше слушать известных пианистов в Интернете, а также записывать собственное исполнение и продолжать совершенствоваться в тех местах, где недостаточно контраста.

Таблица 5. Результаты текущей диагностики обучающегося в процессе формирующего эксперимента (100-балльная система).

Параметры	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Дата												
08.07.2019	35	20	65	40	30	40	10	35	50	60	65	55
15.07.2019	50	35	75	70	60	65	35	55	70	80	75	70
22.07.2019	60	65	85	80	75	78	50	70	85	90	87	80
29.07.2019	90	90	90	90	85	90	70	90	95	95	93	85
05.08.2019	100	100	100	100	95	100	90	95	100	100	100	95

Параметры: 1. Постановка руки. 2. Аппликатура. 3. Базовые навыки. 4. Педаль. 5. Способы звукоизвлечения. 6. Фразировка. 7. Предварительная теоретическая подготовка. 8. Интонация. 9. Ритм. 10. Темп. 11. Пение на инструменте. 12. Чувство музыки.

После завершения экспериментального обучения мы осуществили повторную диагностику всех участников педагогического эксперимента. Контрольный этап, представлявший собой наблюдение за выполнением обучающимися заданий по чтению с листа незнакомых фрагментов из фортепианных произведений китайских композиторов, позволил получить индивидуальные данные по каждому участнику педагогического эксперимента.

Таблица 6. Обобщенные данные контрольного этапа педагогического эксперимента.

Параметры	Контингент		
	Обучающиеся школы	Студенты специализации «Вокал»	Студенты специализации «Фортепиано»
1. Постановка руки	90	90	55
2. Аппликатура	90	100	35
3. Базовые навыки	95	100	70
4. Педаль	90	90	50
5. Способы звукоизвлечения	100	100	70
6. Фразировка	90	100	30
7. Теоретическая подготовка	90	90	25

Анализируя динамику показателей в контрольной группе, можно увидеть, что за период проведения педагогического эксперимента у обучающихся по профилю «Фортепиано» усовершенствовались навыки, отражающие универсальные параметры (постановка руки, базовые навыки, способы звукоизвлечения). Те параметры, которые максимально зависели от специфики национальной фортепианной музыки, не изменили своих числовых показателей (аппликатура, педаль, фразировка, теоретическая подготовка). Диагностика, проведенная на этапе контрольного эксперимента, показала, что накопленный автором многолетний теоретический,

методический и практический исполнительский опыт, трансформированный в авторскую модель, успешно апробирован в виде системы принципов, методов, приемов обучения и воспитания начинающих пианистов на национальном китайском фортепианном репертуаре в формате индивидуальных интенсивов с китайскими обучающимися различного возраста и продолжительности обучения игре на фортепиано, ранее занимавшихся по традиционным зарубежным методикам.

3.3 Технологии внедрения теоретико-методической модели развития китайской фортепианной педагогики

Опытно-экспериментальная работа наглядно продемонстрировала возможность использования авторской теоретико-методической модели для мониторинга, диагностики, выявления, анализа и решения проблем в обучении игре на фортепиано с учетом национальной специфики. Мы обнаружили, что благодаря детализированному подходу к структуре и содержанию вводной и основной частей занятий обучающиеся очень точно понимают общие и частные проблемы, характерные для фортепианного образования и исполнительства в современном китайском обществе. Обучающиеся адекватно и результативно воспринимают инструкции по нейтрализации данных проблем, отражая своими действиями в классе и результатами домашней работы сущность и эффективность методов и приемов, составляющих содержание теоретико-методической модели.

В ходе проведения педагогического эксперимента продолжалось наблюдение и сопоставление его результатов с результатами мониторинга.

В итоге были дополнительно эмпирически подтверждены авторские положения о типичных проблемах фортепианного образования в начальных и средних классах музыкальных школ Китая, а также постулированы успешно апробированные предложения по решению данных проблем.

Изложим тезисно выявленные проблемы:

1. Способы звукоизвлечения и методы обучения этим способам не стандартизированы и не освоены даже на теоретическом уровне многими пианистами (65 % контингента респондентов).

2. Обучающиеся воспроизводят слишком много неправильных звуков, однако в фортепианных классах проблема «грязной» игры не поднимается и не решается: педагоги не уделяют внимания исправлению ошибок звукоизвлечения и фразировки, не применяют сочетание двух основных методов: игры отдельно каждой рукой и игры в медленном темпе (85 % контингента респондентов).

3. Звукоизвлечение однообразное, с большим количеством акцентов, звук неприятный и невыразительный (90 % контингента респондентов).

4. Обучающиеся и их педагоги не знают, как обращаться с фразами, поэтому в музыке нет движения, развития (75 % контингента респондентов).

5. Обучающиеся не знают, как пользоваться педалью (45 % контингента респондентов), нет точного взятия и снятия педали (75 % контингента респондентов).

6. Обучающиеся не слушают свою игру и не оценивают, хороший ли у них звук (85 % контингента респондентов).

7. Обучающиеся не знают, как понять содержание произведения, музыкальную атмосферу, определить верные чувства и эмоции (95% контингента респондентов)., а педагоги не знают, как объяснить вышеуказанные аспекты, передать и сформировать правильное ощущение произведения (70 % контингента респондентов).

8. По достижении базового уровня подготовки и накопления определенного исполнительского опыта исполнители сосредотачиваются исключительно на высоком темпе, абсолютно не обращая внимания ни на какие другие музыкальные аспекты и элементы (95% контингента респондентов).

9. Незнание теории музыки, во многих случаях отсутствие даже базовых знаний (профессиональной музыкальной терминологии на итальянском языке и т. д.), порождает соответствующие проблемы в исполнении (65 % контингента респондентов).

10. Отсутствие навыков детализации технических и художественных аспектов при игре в темпе (75 % контингента респондентов).

11. Обучающиеся не знают, как использовать метроном для стабилизации чувства темпоритма, что приводит к стремительному ускорению во время исполнения (70 % контингента респондентов).

12. Обучающиеся не знают, как использовать духовные и душевные ресурсы личности, чтобы верно интерпретировать произведения (85 % контингента респондентов).

13. Обучающиеся не умеют «петь на инструменте», не способны певуче исполнить основную мелодию, в результате чего музыка не «звучит» (85 % контингента респондентов).

14. Обучающиеся во время аудиторных и домашних занятий не замечают ошибок и никогда не исправляют их (85 % контингента респондентов). Педагоги и родители не обращают внимания на ошибки обучающихся, не указывают на них и не заставляют исправлять (75 % контингента респондентов).

15. Обучающиеся не обращают внимания на отработку базовых исполнительских навыков, в большинстве классов отсутствует подобная систематическая практика, что приводит ко многим ошибочным техническим решениям и закреплению неправильных способов игры (70 % контингента респондентов).

16. Учителя и родители односторонне преследуют исключительно две цели обучения: сложность произведений и высокий темп их исполнения, не обращая внимания на качество работы, что полностью нейтрализует

потенциальную эффективность занятий фортепиано (90 % контингента респондентов).

Все перечисленные негативные аспекты процесса обучения игре на фортепиано в современном китайском обществе имеют национальный масштаб, формируют основные проблемы и задают соответствующие цели для совершенствования образовательного процесса в классах фортепиано и в целом системы национального фортепианного образования.

Ориентация общества на такие технические критерии, как количество, сложность и скорость, и параллельное игнорирование качества учебного процесса и его художественно-эстетических результатов составляют антропогенный фактор, негативно влияющий на развитие национального фортепианного образования. Его нейтрализация, как показало наше экспериментальное исследование, возможна посредством реализации технологии обучения игре на фортепиано, теоретически, методически и эмпирически обоснованной, тезисно закреплённой в авторской теоретико-методической модели развития китайской фортепианной педагогики.

В первую очередь, для развития китайской фортепианной педагогики на основе авторской модели необходимо сконцентрироваться на следующих системных проблемах:

1. Большинству учителей не хватает профессионализма на теоретическом, методическом, технологическом уровнях, профессионально значимых личностных качеств и работоспособности. Существенные различия среди детских учителей фортепиано заключаются в разном уровне их музыкальных знаний, исполнительских умений и методическом инструментарии. Нередки случаи, когда преподаватель фортепиано является специалистом по другому инструменту и не имеет полного профессионального образования [67, с. 349].

2. Развитию детского фортепианного образования препятствует отсутствие систематизированной учебной репертуарной базы и углубленной

музыковедческой подготовки на уроках. Существующие в ограниченном количестве учебные материалы в некоторых аспектах устарели и не отвечают современным требованиям искусства и общества. Имеющиеся учебные материалы применяются только для развития и автоматизации технико-ориентированных исполнительских навыков в соответствии с названными выше популярными критериями обучения игре на фортепиано, не способствующими энтузиазму и мотивации современных детей к усердному обучению.

3. Психологическая проблема кроется в несерьезном отношении детей к знаниям и умениям, к получению которых их принуждают родители. Частные уроки, где содержание урока зависит от желаний и настроения учеников, также способствуют данной негативной тенденции. Те же дети, которые приходят учиться по собственному желанию и с большим интересом, не получая в школе качественной теоретической и практической подготовки, не способны понять теорию фортепианного искусства, сущность исполнительства, в связи с чем теряют интерес и мотивацию по прошествии времени [132, с. 50].

4. Родители ограничены утилитарными взглядами и эгоистичными желаниями в отношении образования своих детей. Навязывание ребенку фортепиано в связи с его популярностью обуславливает в дальнейшем появление психологических проблем и негативного отношения к обучению, инструменту и искусству. Серьезные проблемы у детей возникают также при убежденности родителей, что их дети должны получать максимальные баллы, что также убивает исходный интерес детей к обучению. Встречается также желание родителей быстрых результатов, что приводит к плохой исполнительской основе, оказывающей огромное негативное влияние на обучение в будущем.

Как показало экспериментальное исследование, решение перечисленных проблем требует следующих подходов:

1. Эффективность обучения в национальном масштабе зависит от фундаментального профессионального образования, основывающегося на широкой междисциплинарной научной базе, а также методологически и эмпирически обоснованных принципах, методах, приемах, средствах обучения. Как правило, частное обучение на дому не подкрепляется научной базой.

Дети проявляют любопытство, когда только начинают чему-либо учиться, поэтому необходимо опираться на знание детской психологии для обучения детей игре на фортепиано. На начальном этапе обучение целесообразно строить на основе игрового подхода, используя сюжетно-ролевые игры, методы ассоциаций и аналогий, а также творческое воображение, вводя групповой формат и соревновательные элементы. Подобные методы научно обоснованного фортепианного обучения сделают образовательный процесс в классе фортепиано максимально эффективным.

2. Правильная идеология в малых и больших социальных группах и институтах китайского общества - основа качественного обучения детей игре на фортепиано.

Родители делают вклад в приобщение ребенка к обучению, однако далее ребенок нуждается в правильных профессиональных указаниях. Обучение включает коррекцию поведения и развитие всесторонних способностей. Для этого от преподавателя требуется соответствующее усердие и знания, чтобы эффективно использовать надлежащие средства и методы. Образование должно ставить цель не только научить детей понимать фортепиано и музыку, но и формировать правильные идеи, что является основой и гарантией лучшего качества обучения детей игре на фортепиано.

3. Повышение качества подготовки и уровня профессионального мастерства преподавателей фортепиано.

Профессионализм и компетентность преподавателя фортепиано - гарантия качественного обучения детей, достижение которого требует

систематизации профессионального музыкально-педагогического образования. Школы должны разработать критерии и требования к педагогам при приеме на работу, систематически проводить контрольные срезы исполнительских умений и навыков педагогического коллектива (проверять качество аккомпанемента, умение читать партитуры и импровизировать под аккомпанемент). В случае неаттестации педагоги должны быть направлены на обучение, а затем снова пройти проверку. Допущение к преподаванию неквалифицированных педагогов должно расцениваться безответственностью к детям и родителям со стороны школы. Это требует кропотливых и долгосрочных усилий и логически обуславливает необходимость выработки единого национального стандарта к уровню подготовки школьного учителя фортепиано. Выполнение данных условий будет способствовать развитию всей отрасли, что имеет неограниченное воздействие в национальном и международном масштабе [70, с. 52].

В вопросах формирования научно обоснованного психологического подхода к организации начального обучения детей игре на фортепиано с опорой на игровые методы и интерес мы придерживаемся системы Джона Томпсона – автора всемирно известных учебников по фортепиано. Как известно, игра на фортепиано требует координации пяти человеческих органов: уха, глаза, мозга, руки и стопы. Тщательно проанализировав и сопоставив данные физиологические аспекты и психологические особенности развития обучающихся разных возрастов в контексте целей, задач и специфики фортепианного образования, а также структуру, содержание, методику и технологию преподавания, можно целенаправленно подбирать учебно-методические материалы для индивидуального обучения, интегрируя элементы игры и интереса.

Методические рекомендации по выбору приоритетных подходов, принципов, методов и средств обучения в раннем детстве

Раннее детство включает период от 3 до 6–7 лет, когда дети быстро развиваются, как физически, так и психологически. Это важный этап приобщения к фортепианному искусству. В соответствии с индивидуальными характеристиками костно-мышечной системы педагог должен формировать положение тела за инструментом и форму рук при звукоизвлечении, учитывая также психологические особенности ученика в конкретный период развития для полноценного задействования его внимания, воображения, интереса и др. [148, с. 157]. Психологическими особенностями данного возрастного периода являются стремление самостоятельно заниматься различными практическими видами деятельности, становление личных интересов, желаний, склонностей, формирование индивидуального характера, сознания, самосознания, целенаправленного внимания [95, с. 8].

Ключевые аспекты обучения игре на фортепиано в раннем детстве:

1. Обучение на основе доминирующего конкретно-образного мышления, с учетом жизненного опыта детей, посредством аналогий, ассоциаций и опоры на воображение.

Так как детям недоступно понимание внутренней природы процессов и отношений, при обучении игре на фортепиано следует опираться на зрение, предоставляя базовые знания в области теории музыки и инструкции по формированию навыков игры посредством знакомых им предметов, действий, предлагая аналогии из их жизни, понятные образные метафоры, знакомые ассоциации. Например, при изучении техники «подъем и падение» можно сравнить это действие с «самолетом, поднимающимся в воздух и приземляющимся на парашюте», чтобы дети, представив самолет и парашют в своем воображении, не только быстро разобрались в основных элементах техники звукоизвлечения, но и естественным образом снимали напряжение

при игре. Обучение посредством визуальных образов и стимулирования воображения позволяет детям углубить познания и найти радость в обучении, достигая хорошего обучающего результата на начальном этапе.

2. Разработка содержания обучения на основе игрового подхода.

Игра – это основной способ получения в раннем детстве знаний с учетом индивидуальных особенностей их активности. Дети обладают нестабильным вниманием и легко отвлекаются, их самоконтроль относительно слаб. Сочетание игр с обучением игре на фортепиано может не только помочь детям чувствовать удовольствие и радость от процесса обучения, но и стимулировать их интерес, что является в данном возрасте основной мотивации. Например, тренировку музыкального слуха за инструментом можно представить как игру «Парашют»: ребенок закрывает глаза и, подобно парашюту, опускает руку на клавишу фортепиано, а затем старается угадать сыгранную ноту. Можно использовать любимую ребенком песню для проигрывания ее мелодии с морфологическими элементами, имитируя стук в дверь, приветствие, мяуканье котенка и т. д. Использование сочетания лингвистических и моторных способов обучения игре на фортепиано позволяет обучить детей младшего возраста чтению нот, сформировать исполнительские навыки в сочетании с начальными знаниями в области теории музыки и фортепианного искусства в доступной форме на основе игрового подхода, что облегчает понимание и принятие маленькими детьми теории и практики исполнительства, делает их счастливыми и успешными в учебе, укрепляет интерес к обучению игре на фортепиано.

3. Использование поощрения как основного метода мотивации.

Культивирование у детей младшего возраста интереса к фортепианному искусству требует их бережной психологической адаптации к содержанию учебного процесса, которая благоприятно осуществляется в условиях уважения со стороны преподавателя к потребностям маленьких детей, одной из которых является похвала. Признание преподавателем

достижений в обучении игре на фортепиано приносит удовлетворение и повышение самооценки. После урока учитель должен давать детям условные вознаграждения за их успеваемость, например карточки с позитивными символами, маленькие поделки и т. д. Таким образом у маленьких детей поддерживается уверенность в себе, растет интерес к обучению игре на фортепиано и мобилизуются психологические и физические усилия.

Методические рекомендации по выбору приоритетных подходов, принципов, методов и средств обучения младших школьников

Период с 6–7 до 11–12 лет соответствует начальному школьному образованию. У детей совершенствуются эмоции, чувства, потребности, способностей, интересы, склонности, мышление, поведение и межличностные отношения. Обучение становится доминирующей деятельностью, окружающая среда значительно меняется, что приводит к быстрому физическому и психологическому развитию [148, с. 243].

Ключевые аспекты обучения в младшем школьном возрасте:

1. Переход от образного к абстрактному мышлению.

Обучение, становясь основной деятельностью учеников, естественным образом стимулирует изменение доминирующих форм и методов мыслительной деятельности. В общеобразовательной школе дети постепенно усваивают и накапливают теоретические знания, абстрактные понятия. По мере размышлений медленно развивается абстрактное мышление.

2. Развитие произвольных психических процессов и самосознания.

Несмотря на то, что дети в данном возрасте уже способны развиваться с учетом своих личных целей, они все еще, в основном, не проявляют волевые качества, влияющие на развитие произвольного внимания. По мере увеличения содержания обучения и требований к различным видам деятельности у них развиваются внимание, память, мышление, возрастает умственная активность, конкретизируются и актуализируются цели, развивается рассудительность и самосознание.

3. Постепенное формирование личности.

Человек как личность представляет собой сумму результатов своих социальных отношений. В обществе он должен соблюдать общие социальные нормы и нравственные кодексы и уметь взаимодействовать в различных социальных ситуациях. Как только ребенок поступает в школу, учится взаимодействовать в коллективе и начинает развиваться в общесоциальном контексте, который активно воздействует на еще не окрепшую индивидуальность [170, с. 272].

Детство – это период становления талантов, в том числе в исполнительстве на фортепиано, определяющий, сможет ли ребенок в будущем стать профессиональным пианистом. В целом методические рекомендации по обучению детей данного возрастного периода могут быть отражены в следующих принципах.

1. Принцип гармоничного физического, психологического и умственного развития.

В первую очередь следует заботиться о физическом и психологическом развитии детей. Основное внимание в процессе повышения психической активности у детей младшего школьного возраста требует дальнейшее усиление возбуждающих и подавляющих функций их организма, которое важно учитывать, чтобы стимулировать интерес к обучению игре на фортепиано. Например, время урока не должно быть длиннее 45 минут, при этом учебная часть – не более 30 минут, а остальное время должно быть посвящено отдыху или интерактивной практике для стимулирования интереса, профилактики усталости, раздражительности, проблем с поведением.

2. Принципы эвристического обучения.

- 2.1. Вербальное вдохновение – метод обучения, в котором используется образный язык, чтобы дети лучше понимали идеи и требования

педагога. Язык учителя – эффективный способ вдохновить учеников, стимулировать их мышление.

2.2. Поведенческое вдохновение – метод воспитания, при котором ребенок воспринимает намерения воспитателя посредством его жестов, движений, осанки тела. Наглядный показ, сопровождающийся пояснениями с определенной интонацией, оказывает комплексное влияние. Зрительное вдохновение осуществляется посредством визуального контакта и является одним из наиболее эффективных методов обучения, при этом все физические движения учителя должны быть очевидными и четкими.

В фортепианном образовании принято использовать прямые и ясные инструкции, регулирующие действия и поведение. Несмотря на то, что это важный воспитательный инструмент, дети в определенном возрасте сопротивляются жестким указаниям и принуждениям, обуславливая нежелательные образовательные результаты. Данный метод противоречит изначальной цели обучения на основе заинтересованности, поэтому преподавателям необходимо тщательно продумывать методы и формы подачи инструкций и требований для достижения лучших результатов.

В целом, в процессе эвристического обучения следует уделять внимание стимулированию уверенности детей в себе. Учителя должны варьировать использование вербальных, поведенческих средств мотивации и целенаправленных инструкций в соответствии с особенностями каждого обучающегося и реализовывать их вдохновляющим образом.

Методические рекомендации по выбору приоритетных подходов, принципов, методов и средств обучения в подростковом возрасте

Возрастная группа от 11–12 до 14–15 лет соответствует ступени неполного среднего образования. Это критический период, когда ребенок переходит из младенческого возраста в зрелый, претерпевая множество качественных изменений, как психологических, так и физических.

Психологическое развитие в подростковом возрасте – чрезвычайно сложный процесс, период полусозрелости, полуинфантилизма, противоречивого сочетания самостоятельности и зависимости, самосознания в запутанном виде [148, с. 380]. Абстрактное и логическое мышление быстро развиваются и постепенно занимают доминирующее положение, однако образное мышление все еще играет определенную роль. Существенно развивается независимость мышления, оставаясь субъективным и односторонним. Быстро развивается самосознание, предъявляющее высокие требования к самостоятельности, начинает формироваться осознание собственного духовного мира и личностных качеств, порождающее чувство взрослости.

Анализируя ключевые характеристики подросткового возраста, влияющие на основные психологические компоненты учебного процесса – общение, мотивацию, познавательные процессы, приходит вывод о необходимости выработки особой, адаптированной методики общеразвивающего обучения подростков игре на фортепиано.

Изучив специальную литературу по проблеме подростковой мотивации, природа и механизмы которой в значительной степени отличаются от мотивационных процессов, наблюдаемых у детей дошкольного и младшего школьного возраста, можно поставить три взаимосвязанных проблемных вопроса: как в этот особый психологический период воспитывать у подростков интерес к инструментальному обучению в целом; как выстраивать репертуарную политику для поддержания интереса к инструменту; как развивать их интересы для осуществления целостного музыкально-эстетического воспитания?

Для успешного решения данных вопросов требуется глубокая научная психологическая компетентность, значительный практический опыт и личный широкий музыкально-эстетический кругозор самого преподавателя. В большинстве случаев популяризация фортепианного образования

общеразвивающего характера среди подростков и молодежи осуществляется силами малоопытных преподавателей фортепиано, молодых специалистов, а также студентов высших учебных заведений. Однако высококвалифицированные педагоги с большим стажем, как правило, ориентированы не на популяризацию музыкального образования, а на подготовку перспективных профессиональных пианистов.

Опираясь на собственную многолетнюю педагогическую практику, работая с молодыми преподавателями, сталкивающимися с проблемами обучения подростков, автор сформулировал методические положения, определяющие эффективность рассматриваемого педагогического процесса:

1. Следование целевому методу обучения, реализуемому на двух понятийно-деятельностных уровнях – предметно-ориентированном и субъектно-ориентированном. Первый уровень предполагает установление четких и конкретных целей обучения в рамках курса: конечную, рубежные и текущие (цели каждого урока). Это необходимо для планирования методического и дидактического содержания, выстраивания репертуарных стратегий, отслеживания динамики развития способностей, а также вовлечения самих обучающихся в процесс целеполагания и целедостижения. Совместное обсуждение целевых ориентиров способствует достижению психоэмоциональной включенности подростков в учебный процесс, возможности отслеживать и корректировать степень их заинтересованности (эмоциональной, интеллектуальной и волевой) в решении текущих учебных задач технического и художественного характера и достижении поставленных целей.

Например, при работе обучающегося над «Песней Матадора» из Курса современного фортепиано Джона Томпсона (Приложение 24) текущие цели, то есть цели каждого урока, должны быть разными. В течение первого урока, посвященного изучению данной пьесы, преподаватель помогает охватить вниманием произведение в композиционном, художественно-выразительном

плане, изучить нотный текст сквозь призму авторских идей. Второй урок разрабатывается таким образом, чтобы обучающиеся к концу занятия могли сыграть пьесу целиком, формируя при этом более глубокое понимание некоторых важных семантических и стилистических особенностей. Затем обучающемуся можно предложить музыкальный мотив для самостоятельного сочинения на его основе испанского напева. Данный вид деятельности ориентирован на формирование импровизационных способностей и навыков с опорой исключительно на личные идеи. При работе с подростками это оптимальный способ снизить все возрастающую в течение урока психическую нагрузку, задействовав иные интеллектуальные ресурсы, а также дать возможность проявить индивидуальное воображение и раскрыть творческий потенциал, которые являются эндогенными источниками развития интереса к музыке и повышения мотивации к обучению игре на фортепиано.

На сохранение и поддержание стабильного учебно-познавательного и учебно-деятельностного интереса очень часто влияют индивидуальные психологические качества и состояния психики, затрудняющие формирование и проявление социальных и коммуникативных качеств, способностей и навыков. Например, в пубертатный период обучающиеся очень застенчивы, обладают неустойчивой самооценкой, зависят от мнения «значимых» окружающих. Осознанно или подчас бессознательно подростки ощущают потребность в одобрении, вербальной и эмоциональной поддержке, подтверждении признания их учебных достижений, креативных идей, творческих проявлений, личностной и социальной ценности в целом.

Большое значение в данный возрастной период играют методы самообразования и самообучения. Благодаря вдохновению и грамотному психолого-педагогическому руководству у молодых людей появляется осознанное желание развивать самосознание, самооценку, самоконтроль и саморегуляцию в процессе самостоятельной работы за инструментом,

разбора новых произведений, понимания фортепианного репертуара, чтобы достичь высоких образовательных результатов в фортепианном искусстве. Самообучение наиболее соответствует психологическим характеристикам подростков, которые уже обладают определенной способностью учиться и управлять собой. Например, руководя изучением «Жаворонка» (Приложение 25), можно предложить ученикам самостоятельно разобраться со многими трудностями партитуры (ритмом, динамикой, педалью и т. д.). Для этого им нужно активировать свои базовые навыки, вспомнить типовые требования и собственный опыт решения аналогичных задач, а основная задача учителя в контроле самообучения – вовремя исправлять ошибки и информировать о композиционных основах пьесы, важных и трудных моментах, играя вспомогательную роль в принятии обучающимся собственных исполнительских решений. После того, как ученики справятся с некоторыми основными проблемами, такими как чтение партитуры с листа по подсказке учителя, необходимо двигаться дальше. Для лучшего понимания пьесы преподаватель должен проинформировать учеников о биографии автора, истории создания композиции, ознакомить с некоторыми деталями произведения. Изюминкой этой пьесы является использование украшений, имитирующих пение жаворонка. Учитель может начать разбор произведения с этого момента и вдохновить учеников узнать, есть ли аналогии в других музыкальных произведениях. Ознакомление с подобными исполнительскими решениями позволит обучающимся понять, как играть украшения, а также расширит их знания в области музыки.

В работе с подростками по-прежнему применяются различные методы признания и поощрения, которые в нужное время могут быть более эффективными, чем выговор, критика и сарказм. Строгость в работе с подростком в целях достижения лучших образовательных результатов часто дает обратный эффект – ученик теряет уверенность в своих умениях и способностях. Точно так же личный пример является лучшим способом

мотивации. Данный метод требует учета индивидуальных характеристик ученика, чтобы подобрать содержание учебной программы для достижения желаемого эффекта посредством демонстрации.

В связи с большим влиянием изложенных выше факторов на личностные интересы, мотивы и цели подростков, преподаватель в обязательном порядке должен учитывать их при разработке структуры, а также дидактического, методического и особенно коммуникативного вербально-эмоционального содержания уроков игры на фортепиано.

Подростковые годы - очень сложный период в психоэмоциональном, мировоззренческом, социальном плане. В связи с этим методы педагогического взаимодействия с подростками в классе фортепиано, особенно при общеразвивающем характере обучения, должны быть, в первую очередь, ориентированы на формирование, развитие и поддержание интереса к инструменту и музыке в целом, а также стимулирование личностной мотивации к обучению игре на фортепиано. При работе с данной категорией обучающихся следует анализировать и оценивать динамику их технического, художественного, интеллектуального и психоэмоционального развития с учетом любых изменений, возникающих и проявляющихся в течение каждого занятия. Кроме этого, следует с определенной степенью осторожности приступать к реализации каждого нового метода, приема, формы работы в инструментальном классе. Каким бы ни был выбранный учебно-методический или дидактический инструментарий, он должен максимально отвечать вышеизложенным особенностям подростков, проявлять свойства и результаты, улучшающие частные технические навыки обучающихся, общемузыкальные способности, творческие и социально-коммуникативные качества.

Личный педагогический опыт, наблюдения, теоретическое изучение поставленной проблемы, эмпирические эксперименты подтвердили, что только таким комплексным образом можно в итоге достигать не только

частных, текущих целей обучения, но и глобальных образовательных целей, обеспечивающих стабильный интерес и мотивированность подростков и молодежи к освоению фортепианного искусства и музыкальной культуры. Безусловно, подобная «популяризация фортепианного искусства и исполнительства» [25, с. 15] требует от преподавателя дополнительных интеллектуальных и психологических усилий и, в свою очередь, опирается на такие качества личности, как «абсолютная бескорыстность, патриотизм, приверженность искусству, эстетическая нравственность, забота об уровне музыкальной культуры» [25, с. 15], что обеспечивает духовно-эстетическое здоровье нации.

Методические рекомендации по совершенствованию организации фортепианного образования в китайских университетах

Путем рефлексии, самоанализа, опросов коллег и преподавателей были обнаружены и проанализированы проблемы в обучении игре на фортепиано в колледжах и университетах:

1. Несоответствие содержания обучения современным требованиям.

В фортепианном образовании колледжей и университетов не было существенных изменений на протяжении десятилетий, обучение ведется на основе устаревших методических и дидактических принципов, учебных программ, учебно-методических материалов и методов обучения, не соответствующих современным требованиям международного уровня и индивидуальным потребностям обучающихся. Знания не структурированы и не систематизированы, не позволяют студентам усваивать теоретические основы, развивать интересы, повышать музыкальную грамотность. Фортепианное образование требует непрерывного совершенствования, внедрения новых разнообразных гибких методов обучения для повышения интереса студентов и качества подготовки [91, с. 12].

2. Несоответствие теоретических и практических целей и результатов обучения требованиям и потребностям профессиональной действительности.

При обучении игре на фортепиано в колледжах и университетах слишком много внимания уделяется музыке повышенной технической сложности. Многие студенты могут играть крупные сольные произведения, однако не способны воспроизвести простой аккомпанемент песни или импровизировать, в чем видится серьезный разрыв между содержанием подготовки и будущими профессиональными практическими обязанностями выпускников [117, с. 35].

3. Неодинаковый уровень профессиональной квалификации преподавателей.

Качество обучения игре на фортепиано зависит от уровня квалификации преподавателей, которых становится все больше с каждым днем, что, однако, не означает улучшения качества преподавания. Их педагогические способности, знания и навыки сильно различаются, некоторые обучающиеся не могут получить хорошую фортепианную подготовку. В результате это приводит к значительному разрыву между уровнем выпускников и в целом негативно влияет на состояние системы фортепианного образования и фортепианной культуры [169, с. 5].

4. Стремительное увеличение количества обучающихся-пианистов, существенно отличающихся по уровню развития способностей.

В целях повышения доступности профессионального образования продолжается рост числа колледжей и университетов. Увеличение количества студентов несопоставимо с числом преподавателей, которые вынуждены брать слишком много учеников, что в определенной степени также негативно влияет на качество обучения студентов. Увеличение контингента колледжей и вузов приводит ко все большим различиям в уровне способностей студентов, что неизбежно увеличивает учебную нагрузку на учителей и обуславливает психологическое давление на обучающихся, обладающих относительно низким уровнем способностей. В

долгосрочной перспективе они теряют интерес к обучению игре на фортепиано, что влияет на качество квалификации выпускников [114, с. 202].

Какие меры по повышению качества фортепианного образования можно рекомендовать на основе проведенного теоретического и эмпирического аналитического исследования?

1. Внедрение в содержание образовательного процесса гибких и разнообразных методов обучения.

Гибкие методы обучения позволят стимулировать обучающихся приобретать всесторонние знания и умения в области фортепианного искусства. Весь процесс обучения целесообразно разделить на этапы и уровни. На раннем этапе групповое занятие обеспечивает единообразное объяснение некоторых общих проблем обучения и исполнительства (выбор репертуара, техники исполнения, методы, способы, приемы работы за инструментом). В среднесрочной перспективе традиционный режим индивидуального обучения с целенаправленным личностно-ориентированным руководством позволит в полной мере раскрыть индивидуальные качества обучающихся. На более позднем этапе может быть внедрено совместное обучение для отработки соответствующих практических навыков – игры ансамблей, аккомпанемента, концертмейстерского мастерства. Такое сочетание форм и методов обучения требует внесения соответствующих организационно-программных корректив. Также целесообразно вводить в методический арсенал студенческие концерты, лекции, теоретические исследования, открытые занятия и т. д. [145, с. 10].

2. Интеграция теории в практику.

Игра на фортепиано – это практический курс, который требует от студентов не только умения играть определенные сложные пьесы, но и импровизировать, подбирать аккомпанемент к песням. Преподаватели могут предлагать варианты альтернативных аккомпанементов в соответствии с

исполнительским уровнем обучающегося и собственным представлением о наиболее подходящем и грамотном аккомпанементе на основе анализа аккомпанемента в оригинальной партитуре. По мере того, как обучающиеся приобретают опыт в игре и анализе аккомпанемента, они могут комбинировать игру на фортепиано мелодии и знания основ гармонии для исполнения импровизированного аккомпанемента. Этот вид учебной деятельности сочетает в себе игру на фортепиано с развитием важных навыков и теоретическим обучением [89, с. 28].

3. Повышение качества преподавания и уровня квалификации педагогических кадров.

При приеме на работу колледжи и университеты должны тщательно проверять способности, знания и навыки преподавателя и далее обращать внимание на качество и эффективность его работы. Педагоги должны проповедовать концепцию обучения на протяжении всей жизни и постоянно совершенствовать свои квалификации и компетенции, чтобы соответствовать потребностям современного образования [152, с. 32].

4. Всестороннее музыкальное образование студентов.

Помимо объяснения техники игры, педагоги должны научить обучающихся понимать значение репертуара, его внутренний смысл, осуществлять теоретический анализ основных музыкальных элементов произведения (мелодии, ритма, лада, гармонии) для понимания музыки, что является одной из ключевых целей фортепианного образования. Помимо обучения игре на фортепиано, студенты должны изучать импровизацию, теорию и методику музыкального образования, историю фортепианного искусства и др., чтобы реализовать возможность достижения статуса высококлассного музыканта с одной специализацией, однако множеством способностей, всесторонним развитием и высоким качеством подготовки» [103, с. 8].

Методические рекомендации по реформированию учебно-методических материалов для обязательных курсов фортепиано в вузах

Деятельность по реформированию учебно-методических материалов для обязательных курсов фортепиано должна опираться на следующие методологические принципы:

1. Принцип всеохватности. Традиционные учебные материалы для обязательных фортепианных курсов включают только четыре основных типа произведений – полифонию, сонату, упражнения и пьесы. Образовательный процесс, организованный на основе такой системы учебных материалов, мало влияет на развитие творческого мышления и навыков игры. Поэтому каждая часть учебника, посвященная одному из традиционных типов, должна включать в себя также ритмическую подготовку, обучение чтению с листа, репертуарную и концертмейстерскую подготовку, а также творческие задания (исполнение канона, аранжировки, импровизацию и гармонизацию мелодий, обучение ансамблю). Это естественным образом обуславливает, что преподаватель должен не только обучать навыкам игры на фортепиано, но и понимать теорию музыки, гармонию, анализ, сочинение музыки и фортепианного аккомпанемента. Комплексный характер учебных материалов и методические изменения сделают обязательный курс обучения игре на фортепиано насыщенным, живым и всесторонне обогащающим, позволят студентам быстро и всесторонне познать музыку, овладеть методами игры, развить музыкальное чувство, слух, память и творческое мышление. Это, в свою очередь, доказывает, что выявление и реализация межпредметных и междисциплинарных взаимосвязей является важным вопросом при реформировании учебно-методических материалов обязательного курса фортепиано.

2. Принцип стилежанрового и этнического многообразия.

Для подготовки выпускников к преподаванию музыки в начальных и средних школах, а также для лучшего изучения сокровищ китайской

национальной музыки учебные материалы должны включать в себя адаптации народных песен, детские песенки и попевки и другие аутентичные формы родной музыкальной культуры. Лучшая китайская музыка является результатом впитывания композиторами народной музыки, а также сочетания национальных музыкальных техник и авторского творческого мышления. Большинство китайских фортепианных произведений написаны в китайской пентатонике. Они очень отличаются от зарубежных произведений мелодичностью, тональностью, ритмичностью, структурой композиции, голосоведением и метром. Играя китайскую музыку, студенты усваивают особенности народной музыки и национальной музыкальной эстетики, укрепляют чувство гармонии и законы пентатонного мышления.

В то же время важным является знакомство с зарубежной музыкальной культурой. Сохраняя аутентичное музыкальное знание, музыканты должны стремиться действовать глобально, ориентируясь на будущее, впитывая и интегрируя в своей творческой личности богатое культурное наследие мира.

Европейская музыка, как важная часть мировой музыкальной культуры, получила большое внимание со стороны составителей учебников по музыке и фортепиано. Однако долгое время в китайские учебники не включались образцы азиатской, американской и африканской музыкальной культуры, из-за чего китайские студенты считали, что западная музыка – это европейская музыка.

При подготовке обязательных учебно-методических пособий по фортепиано следует в полной мере учитывать универсальную эстетическую ценность и индивидуальность каждой национальности и интегрировать достижения национальных культур, гармонично сочетая с культурными достижениями китайской нации на основе общности эстетического значения искусства. Нужно сделать всё возможное для защиты и развития традиционной музыкальной культуры Китая, исследовать богатое и глубокое культурное и педагогическое национальное наследие, объединить эти знания

с фортепианной педагогикой, пробудить у людей интерес к традиционной музыке, а также создать и усовершенствовать набор обязательных учебных материалов для фортепиано с китайской спецификой. Это позволит национальной музыке, с ее уникальной индивидуальностью, выйти на мировой уровень и занять свое достойное место в культуре Востока.

3. Принцип творчества.

С точки зрения содержания выбор и структурирование репертуара должны быть новаторскими: мелодии – как можно красивее, технический охват – широким, учебные материалы – логичными и творческими, с представлением преимущества региональных художественных традиций, приближением обучения игре на фортепиано к реальной жизни. В учебные материалы для фортепиано следует включить местную народную музыку и музыку этнических меньшинств, чтобы обучающиеся могли глубже понимать и воспроизводить местную музыкальную культуру. Разработка таких материалов должна отражать региональные особенности (природные и социальные), региональную культуру, региональные традиции, чтобы обогатить музыкально-эстетический и социальный опыт учащихся, стимулировать исследовательский интерес.

Материалы должны облегчать работу обучающихся по анализу, развивать практические навыки, обеспечивать освоение музыкальной импровизации и композиции, умения аккомпанировать и играть без предварительной подготовки, что является выражением скорости мышления, реакции и исполнительских навыков учащегося, а также других технических и художественных аспектов. Освоение фортепианной импровизации включает изучение теории музыки во всем ее многообразии, студенты должны обладать определенными навыками игры на фортепиано, хорошо знать основы теории музыки, гармонии, полифонии, анализа и разбираться в музыке. Фортепианная импровизация должна занять незаменимое место в учебнике. Уровень фортепианной импровизации является отражением

общего уровня преподавания в вузе и общих способностей студентов. Разработка курса фортепианной импровизации должна быть тесно взаимосвязана курсом фортепиано, а также с теоретическими курсами, гармонией, вокалом, сольфеджио, полифонией. Обучение импровизации и концертмейстерскому мастерству помогает усилить любую образовательную программу музыкального профиля.

По мере приобретения обучающимися опыта импровизации и развития музыкальных способностей можно постепенно переходить к упражнениям по композиции (написанию и сочинению коротких фраз для определенного произведения). Выбор содержания таких композиций должен основываться на способностях и исполнительском уровне обучающихся, соответствовать их физическому и психологическому развитию, чтобы они чувствовали, что творческая деятельность доставляет удовольствие и находится в пределах их возможностей, испытывали радость и удовлетворение от творчества. Преподавание музыкальной композиции должно опираться на размышления, дискуссии и исполнительскую практику обучающихся, дополняемые лекциями преподавателя. Музыкальная композиция – это творческое музыкальное занятие, студенты должны активно участвовать, давая волю воображению. Преподаватели не должны отвергать творческие идеи своих учеников, однако педагогический опыт должен являться ориентиром при возникновении неожиданных проблем, чтобы сохранить энтузиазм обучающихся к учебе и творчеству.

Выводы по второй главе

Мониторинг текущей ситуации в сфере фортепианного образования на всех основных ступенях подготовки был осуществлен посредством наблюдения, сопоставления, сравнения, анализа. Полученные данные были дополнены результатами бесед с коллегами-педагогами, профессиональными исполнителями, обучающимися, родителями, обмена педагогическим опытом с учителями и наставниками. Мониторинг выявил следующие серьезные проблемы организационного, методического, дидактического, коммуникативного плана: 1) низкая успеваемость, слабые результаты подготовки к экзаменам; 2) утилитарный подход к обучающимся со стороны учебных заведений и родителей; 3) изначальное отсутствие личной мотивации, интереса и неправильно поставленная цель обучения у многих пианистов, негативно влияющая на сохранение контингента обучающихся.

Данные результаты объясняются феноменом «фортепианного бума», подтверждая необходимость реализации национальной модели развития китайской фортепианной педагогики как средства нейтрализации негативных тенденций и проблем национального уровня: 1) неясной направленности политики национализации фортепианного образования; 2) слабой общественной осведомленности о специфике и достоинствах национального фортепианного образования; 3) отсутствия новых национальных материалов в педагогическом фортепианном репертуаре; 4) отсутствия исследований эффективных методов китайской фортепианной педагогики; 5) низких темпов создания национальной программы обучения игре на фортепиано.

В процессе аналитического наблюдения, сравнения и сопоставления, обобщения, синтеза и систематизации сформулированы обязательные приоритетные действия и выработаны меры по реализации национальной модели развития китайской фортепианной педагогики для совершенствования национальной системы фортепианного образования: 1) уточнение ключевых принципов политики; 2) осознание преподавателями

целесообразности и ценности национализации китайского фортепианного образования; 3) совершенствование учебных материалов; 4) разработка стандартов учебной программы; 5) усиление демографии и географии направленности китайского фортепианного образования; 6) проведение стилистической и жанровой классификации китайских учебных материалов.

Апробация теоретико-методической модели развития китайской фортепианной педагогики в формате индивидуальных интенсивов с китайскими обучающимися различного возраста, ранее занимавшихся по традиционным зарубежным методикам, показала, что накопленный автором многолетний теоретический, методический и практический исполнительский опыт, трансформированный в авторскую модель, позволяет успешно обучать пианистов на национальном китайском фортепианном репертуаре, интегрируя в образовательный процесс систему методических и дидактических принципов, методов, приемов, отражающих национальную культурно-мировоззренческую, художественно-эстетическую, психолого-педагогическую специфику, обеспечивая высокие результаты качественного освоения китайского фортепианного репертуара. Подробное изложение хода и содержания циклов экспериментальных занятий с произвольно выбранными обучающимися воспроизводит образовательный процесс во всех его технологических, дидактических и методических элементах.

В результате аналитического аккумуляирования эмпирического опыта предложены технологии внедрения теоретико-методической модели развития китайской фортепианной педагогики, включающие методические рекомендации по выбору приоритетных подходов, принципов, способов обучения игре на фортепиано в раннем детстве, в младшем школьном и подростковом возрасте, совершенствованию организации фортепианного образования и реформированию учебно-методических материалов для обязательных курсов фортепиано в вузах.

Заключение

В ходе проведенного исследования, посвященного проблеме совершенствования теории, методики и практики обучения игре на фортепиано в Китае, было выявлено, что отечественная теория преподавания фортепиано представляет собой аналитическое обобщение и адаптацию практического опыта китайского фортепианного искусства.

С начала XX века до основания Китайской Народной Республики происходило зарождение китайской теории обучения игре на фортепиано. В этот период преподавание фортепиано проводилось на частном негосударственном уровне. Деятельность первых педагогов – иностранных пасторов и пианистов – продолжила китайская молодежь, вернувшаяся из-за границы после обучения, сформировавшая первое поколение отечественных преподавателей фортепиано. Этот период характеризовался значительным отставанием в развитии теории обучения игре на фортепиано в сопоставлении с относительно развивавшейся педагогической практикой: в стране почти не существовало целостных теорий и методик обучения игре на фортепиано – лишь несколько трактатов и учебников по фортепиано.

1950-е – 1960-е годы стали исследовательским этапом развития китайской теории и методики обучения игре на фортепиано. В стране бурно развивалось музыкальное образование. В области фортепианного искусства большую роль сыграли Центральная и Шанхайская консерватории, а также открывавшиеся муниципальные учреждения, обеспечившие распространение фортепианного образования по всей стране и формирование эффективной системы преподавания. В это время развитие китайской фортепианной педагогики сопровождалось совершенствованием образовательного процесса, ростом численности преподавателей, публикаций фортепианных произведений, свидетельствовавших о том, что обобщение практического опыта поднялось до уровня теоретико-методического анализа и обобщения.

С 1980-х по первые десятилетия XXI века произошло интенсивное инновационное развитие китайской теории и методики обучения игре на фортепиано: создана общенациональная сеть учебных заведений; осуществлены успешные академические обмены; налажено профессиональное сотрудничество в области фортепианной педагогики и исполнительства; победы китайских пианистов на международной фортепианной сцене обеспечили беспрецедентный общественный интерес к фортепианному образованию; интенсивный рост числа научных публикаций, магистерских и докторских диссертаций обогатил теорию и методику фортепианного обучения; началось издательство разнообразных китайских учебных материалов по фортепиано, расширился жанровый спектр иностранных учебных материалов; появляется потребность проанализировать трудности и возможности интеграции китайской традиционной культуры в национальную систему обучения игре на фортепиано, изучить и сформировать теорию и методику обучения с учетом китайских музыкально-эстетических особенностей и достижений национальной традиционной культуры.

Развитие китайской фортепианной педагогики с учетом национальной специфики заключается в использовании иностранного западного инструмента для воплощения национальных художественно-эстетических смыслов и категорий на новом уровне развития национальной музыкальной культуры с учетом достижений мировой фортепианной педагогики, творчества и исполнительства. Данный процесс подразумевает адаптированную интеграцию прогрессивных иностранных музыкально-теоретических идей и методического опыта для модернизации национальной теоретико-методической системы фортепианного образования и параллельное проявление на всех уровнях национальной системы (философско-эстетическом, теоретико-методологическом, методико-технологическом, организационно-институциональном) оригинальных и

уникальных колоритных особенностей традиционной народной культуры и формирующегося на ее основе китайского фортепианного искусства.

Для обучения фортепиано в соответствии с китайскими национальными особенностями педагогический репертуар должен включать фортепианные произведения национальных композиторов, в частности, авторские транскрипции, адаптации народной музыки с сохранением музыкально-эстетических канонов, особенностей традиционных музыкальных стилей, жанров, форм, оригинальных композиторских техник имитации национальных инструментов и колоритного мира китайского народа. Появление подобного фортепианного репертуара потребовало выработки теории и методики обучения игре на фортепиано с учетом национальных особенностей, обеспечивающих дальнейшее процветание китайского фортепианного искусства.

На теоретическом и методическом уровнях национальная фортепианная педагогика должна предусматривать углубленное изучение в классе фортепиано традиционной китайской культуры, чтобы лучше понять, усвоить и реализовать основные характеристики китайских фортепианных произведений. На технологическом уровне требуется определенная коррекция западной исполнительской техники для обеспечения возможности выражать очарование традиционной китайской музыки с помощью иностранного инструмента, обладающего всемирной популярностью.

Только построив собственную теорию и методику обучения игре на фортепиано, реализующую национальную специфику на дидактическом, программном, художественно-эстетическом, институциональном уровне, можно ожидать непрерывного процветания и популяризации фортепианной музыкальной культуры Китая, обладающей уникальной художественно-эстетической и педагогической ценностью.

В ходе экспериментальной педагогической практики и многолетнего сравнительно-аналитического исследования условий и результатов обучения

на всех ступенях фортепианного образования в Китае и России автор выявил: уровень развития теории, методики и практики обучения игре на фортепиано в Китае на начальном, базовом и продвинутом этапах; причины основных проблем подготовки пианистов-исполнителей и преподавателей фортепиано, качества массового общеразвивающего и профессионального фортепианного образования, а также пути их устранения в национальном и локальном масштабе. Опираясь на исчерпывающую информацию о более чем столетнем развитии теории, методики и практики обучения игре на фортепиано, путем анализа, сравнения, обобщения всех существенных аспектов и результатов, проблем и достижений, а также национальных особенностей развития и реализации фортепианного образования, композиторского творчества и исполнительского искусства на различных этапах в течение XX столетия, была разработана, научно обоснована и экспериментально апробирована авторская теоретико-методическая модель развития китайской фортепианной педагогики.

Реализация авторской модели способна обеспечить повышение результативности и качества учебного процесса в классе фортепиано, сыграть определенную роль в популяризации китайской фортепианной культуры и повышении уровня квалификации современных китайских преподавателей фортепиано, усовершенствовать отечественную учебно-методическую базу, стимулировать расширение национального репертуарного фонда для обучающихся и концертирующих пианистов, повысить качество содержания массового фортепианного образования в национальном масштабе, стимулировать создание национальной системы теории и методики обучения игре на фортепиано в контексте специфики традиционной музыкальной культуры и фортепианного творчества, обеспечить международное распространение национального педагогического, композиторского и исполнительского опыта.

Список использованной литературы

1. Абдуллина Г.В. Особенности китайской фортепианной музыки второй половины XX века / Г.В. Абдуллина, Сунь Я // Манускрипт. – 2018. - № 11-2 (97) [Электронный ресурс]. Научная электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-kitayskoy-fortepiannoy-muzyki-vtoroy-poloviny-xx-veka> (дата обращения: 21.01.2019).
2. Айзенштадт С.А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония). Проблемы теории, истории, исполнительской практики: Дис. ... д-ра иск-ния. Новосибирск, 2015. 326 с.
3. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1988. 415 с.
4. Бай Бинбин. Развитие новой музыкальной культуры Китая (1860-1948) // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 2 (12). С. 41-45.
5. Бражников М.В. Фортепиано. М.: Музыка, 1982. 63 с.
6. Ван Шижан. Романсы и песни Хуан Цзыя в контексте исполнительской практики // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2-1 [Электронный ресурс]. URL: <https://science-education.ru/pdf/2015/2/519.pdf> (Дата обращения: 15.04.2019).
7. Ген-Ир У. История музыки Восточной Азии (Китай, Корея, Япония). Учебное пособие. Спб.: Планета музыки, Лань, 2011. 544 с.
8. Ген-Ир У. К проблеме изучения традиционной музыки стран Дальнего Востока (Китай, Корея, Япония). Спб.: Терра Хумана. Сборник статей «Общество. Среда. Развитие» № 4, 2008. С. 122-132
9. Ген-Ир У. Формирование музыкальной культуры в Древнем Китае. Спб.: Известия Российского государственного педагогического университета имени Н.А. Герцена № 89, 2009. С. 139-147
10. Георгиевский С.М. Важность изучения Китая. Спб.: типография И.Н. Скороходова, 1890. 286 с.

11. Горкин А.П. Искусство. Большая иллюстрированная энциклопедия в 4-х томах. Том 1. М.: Росмэн, 2007. 1127 с.
12. Грубер Р.И. Музыкальная культура Древнего Китая, часть 1. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. 415 с.
13. Далматов Н.А. Музыкальная грамота и сольфеджио. М.: Музыка, 1965. 245 с.
14. Дивеева Г.А. Шанхайская национальная консерватория в 1920-1940-е гг.: к проблеме взаимодействия с традициями российского музыкального образования // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2014. № 1 (30) [Электронный ресурс]. Научная электронная библиотека «Киберленинка». URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/shanhayskaya-natsionalnaya-konservatoriya-v-1920-1940-e-gg-k-probleme-vzaimodeystviya-s-traditsiyami-rossiyskogo-muzykalnogo> (дата обращения: 02.02.2019).
15. Доу И. Становление музыкальной культуры Китая: историко-теоретический аспект // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. 2019. № 16. С. 38-46.
16. Доу И. Роль русской фортепианной школы в становлении китайской системы фортепианного образования в I половине XX столетия // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. 2020. № 5. С. 138-141
17. Доу И. К вопросу о современных тенденциях и задачах фортепианного образования в Китае / И.Доу, А.П. Мансурова // Современные проблемы науки и образования. 2020. № 4. С. 56.
18. Доу И. Педагогический обзор национальных учебных материалов для подготовки пианистов в Китае // Искусство и образование. 2021. № 3 (131). С. 93-99.
19. Доу И. Специфика педагогической работы в классе фортепиано с обучающимися подросткового возраста // Bulletin of the International Centre of Art and Education. 2021. № 2. С. 32.

- 20.Ермаченко И.С. Оценка характера и исторического значения национально-освободительной войны китайского народа против японских захватчиков (1937-1945) в китайской историографии // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 9. Востоковедение и африканистика: Реферативный журнал. 2006. № 4 [Электронный ресурс]. Научная электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/2006-04-069-070-otsenka-haraktera-i-istoricheskogo-znacheniya-natsionalno-osvoboditelnoy-voyny-kitayskogo-naroda-protiv-yaponskih> (дата обращения 12.11.2018).
- 21.Кан Ю. Китайские пианисты-педагоги – преемники русской фортепианной школы // Научное мнение. 2019. № 9. С. 90-94.
- 22.Келдыш Ю.В. Музыкальная энциклопедия. Том 4. М.: Советская энциклопедия, Советский композитор. 1978. 488 с.
- 23.Климай Е.В. Особенности начального обучения взрослых музыкальному искусству // Культурная жизнь Юга России. 2010. № 3 (37). С. 107а-110.
- 24.Климай Е.В. Стилиевые особенности исполнения фортепианной музыки композиторов-импрессионистов // Национальная Ассоциация Ученых. 2015. № 3-7 (8). С. 87-91.
- 25.Корина В.С. Об отечественном опыте развития и популяризации фортепианного искусства и исполнительства: к истории вопроса // Искусство и образование. 2019. № 1 (117). С. 9-16.
- 26.Королева Н.А. Первая мировая война и «Движение за новую культуру» в Китае // Метаморфозы истории. 2014. № 5 [Электронный ресурс]. Научная электронная библиотека «Киберленинка». URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pervaya-mirovaya-voyna-i-dvizhenie-za-novuyu-kulturu-v-kitae> (дата обращения: 02.02.2019).
- 27.Корто А.Д. О фортепианном искусстве. М.: Классика-XXI, 2005. 246 с.
- 28.Корто А.Д. Рациональные принципы фортепианной техники. М.: Музыка, 1966. 97 с.

- 29.Кравцова М.Е. История искусства Китая. М.: Лань, Триада, 2004. 960 с.
- 30.Кравцова М.Е. История культуры Китая. Спб., М., Краснодар: Планета музыки, Лань, 2011. 416 с.
- 31.Кузнецова О.И. К проблеме адаптации учащихся из восточноазиатских стран к европейской исполнительской традиции: особенности педагогического процесса / О.И. Кузнецова, Л.С. Майковская // Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. 2016. № 4 (16). С. 113 – 119.
- 32.Курганская О.А. Т. Лешетицкий и А. Есипова – продолжатели традиций русской фортепианной педагогики XIX века //Вестник МГУКИ. – 2008. – №2 [Электронный ресурс]. Научная электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/t-leshetitskiy-i-a-esipova-prodolzhately-traditsiy-russkoy-fortepiannoy-pedagogiki-xix-veka> (Дата обращения: 17.10.2019).
- 33.Ли Линцзюнь. Начальное фортепианное обучения в современном Китае: педагогический аспект // Kant. 2018. № 4(29). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nachalnoe-fortepiannoe-obuchenie-v-sovremennom-kitae-pedagogicheskiy-aspekt> (дата обращения: 14.08.2019).
- 34.Ли Юе. Историографический очерк развития общего музыкального образования в Китае с древнейших времен до рубежа XIX-XX веков // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. - 2017. - № 40 [Электронный ресурс]. Научная электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriograficheskiy-ocherk-razvitiya-obschego-muzykalnogo-obrazovaniya-v-kitae-s-drevneyshih-vremen-do-rubezha-xix-hh-vekov> (дата обращения: 17.10.2019).
- 35.Ли Юе. Китайское музыкальное образование в XX веке и его состояние на рубеже XX-XXI веков // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2017. - № 40 [Электронный ресурс]. Научная электронная библиотека «Киберленинка». URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskoe-muzykalnoe-obrazovanie-v-hh-veke>

i-ego-sostoyanie-na-rubezhe-hh-hhi-vekov (дата обращения: 08.11.2018).

- 36.Ли Юнь. Фортепианная аранжировка в истории китайской музыки // Culture and Civilization. 2017. Vol. 7, Is. 5A. P. 296 – 303.
- 37.Ли Юнь. Фортепианное творчество Ван Цзяньчжона в контексте национальных традиций и современного музыкального мышления: Дис. ... канд. иск-ния. СПб., 2019. 246 с.
- 38.Лю Цзинь. Подготовка оперных артистов в консерваториях Китая: структура и содержание образовательной системы // Письма в Эмиссия. Оффлайн. 2010. Май [Электронный ресурс]. Электронное научное издание (Научно-педагогический журнал). URL: <http://www.emissia.org/offline/2010/1407.htm>
- 39.Лю Цин. Музыкально-педагогическое образование Китая в период с 1949 по 1956 г. СПб.: Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, 2008. № 82-2. С. 100-102.
- 40.Майковская Л.С. Феномен артистизма в исполнительской деятельности музыканта / Л.С. Майковская, Б. Насер-Эддин // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2012. №3 (47). С. 16 – 220.
- 41.Мансурова А.П. Универсальная подготовка профессионала широкого музыкального профиля //Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2013. № 5 (55). С.175-185.
- 42.Мартьянова Л.М. Народные традиции Китая. М.: Центрполиграф, 2013. 224 с.
- 43.Меликсетов А.В. История Китая. М.: Издательство Московского университета, 2002. 736 с.
- 44.Мерриам А.П. Антропология музыки. М.: МГК им. П.И. Чайковского, альманах музыкальной психологии, 1995. С. 29-64.

45. Перепелица А.Д. Музыкальная культура и кризис эмоций. Журнал «Вопросы психологии», редакторы: А.М. Матюшкин, О.А. Конопкин, А.Б. Орлов, 1990. №3 (май-июнь). С.121-126.
46. Просеков С.А. Социально-философский анализ современных реформ Китая // Гуманитарные науки. Вестник Финансового университета. 2011. №3. [Электронный ресурс]. Научная электронная библиотека «Киберленинка». URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialno-filosofskiy-analiz-sovremennyh-reform-kitaya> (дата обращения: 17.08.2019).
47. Се Хэн. Проблемы фортепианной педагогики в Китае // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2016. №179. С. 109 - 113 [Электронный ресурс]. Научная электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemny-fortepiannoy-pedagogiki-v-kitae> (дата обращения: 09.08.2019).
48. Сюй Бо. Китайские пианисты на рубеже XX-XXI веков: исполнительские достижения и система обучения // Южно-Российский музыкальный альманах. 2011. № 1 [Электронный ресурс]. Научная электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskie-pianisty-na-rubezhe-hh-hhi-vekov-ispolnitelskie-dostizheniya-i-sistema-obucheniya> (дата обращения: 12.09.2019).
49. Ся Цзюньвэй. Становление хоровой музыки в Китае в первой половине XX века // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 45-2 [Электронный ресурс]. Научная электронная библиотека «Киберленинка». URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-horovoy-muzyki-v-kitae-v-pervoy-polovine-hh-veka> (дата обращения: 02.01.2019).
50. Титаренко М.Л. Духовная культура Китая, том 6 «Искусство» / М.Л. Титаренко, А.И. Кобзев, А.Е. Лукьянов, С.М. Аниксеева, С.А. Торопцев, В.Е. Еремеев, М.А. Неглинская. М.: издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2010. 1031 с.

51. Фань Вэнь-Лань. Древняя история Китая от первобытно – общинного строя до образования централизованного феодального государства. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1958. 297 с.
52. Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1969. 598 с.
53. Хисамутдинов А.А. Русские музыканты в Китае. Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 2015. 35 с.
54. Хоу Юз. Из истории китайского фортепианного искусства середины XX века: научная статья // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 70. [Электронный ресурс]. Научная электронная библиотека «Киберленинка». URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iz-istorii-kitayskogo-forte-piannogo-iskusstva-serediny-xx-veka> (дата обращения: 01.05.2020).
55. Хуан Пин. Борис Захаров (1888-1943) и его роль в становлении китайской фортепианной школы // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. №74-1. [Электронный ресурс]. Научная электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/boris-zaharov-1888-1943-i-ego-rol-v-stanovlenii-kitayskoy-forte-piannoy-shkoly> (Дата обращения: 17.10.2019).
56. Хуан Пин. Вклад советских специалистов в становление фортепианного искусства нового Китая (1949 – 1966): научная статья // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 82-1. [Электронный ресурс]. Научная электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vklad-sovetskih-spetsialistov-v-stanovlenie-forte-piannogo-iskusstva-novogo-kitaya-1949-1966> дата обращения: 04.06.2020).
57. Хуан Сяньюй. Система музыкального образования в Китае // Вестник СПбГук. 2012. № 2 [Электронный ресурс]. Научная электронная библиотека «Киберленинка». URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sistema-muzykalnogo-obrazovaniya-v-kitae> (дата обращения: 22.12.2018).
58. Цинь Цинь. Феномен универсализма творческой личности на примере жизни и деятельности Чжоу Гуанжэнь // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2012. № 3 [Электронный ресурс]. Научная электронная

библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-universalizma-tvorcheskoy-lichnosti-na-primere-zhizni-i-deyatelnosti-chzhou-guanzhen> (дата обращения: 23.02.2019).

- 59.Цыпин Г.М. Музыкальная педагогика и исполнительство. М.: Прометей, 2011. 404 с.
- 60.Черватюк П.А. Современная школа и вуз: требования к профессиональной подготовке педагога-музыканта и новые возможности сотрудничества / П.А. Черватюк, А.П. Мансурова // Искусство и образование. 2017. № 1 (105). С. 51-58.
- 61.Чженьгуань Цзо. Русские музыканты в Китае. Спб.: Композитор, 2014. 336 с.
- 62.Шнеерсон Г.М. Музыкальная культура Китая. М.: МУЗГИЗ, 1952. 251 с.
- 63.Юдин А.П. Традиции русской фортепианной школы и современная практика обучения в музыкальных учебных заведениях КНР / А.П. Юдин, Мо Хань // Преподаватель XXI век. 2017. №2-1. [Электронный ресурс]. Научная электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/traditsii-russkoy-fortepiannoy-shkoly-i-sovremennaya-praktika-obucheniya-v-muzykalnyh-uchebnyh-zavedeniyah-knr> (Дата обращения: 17.10.2019).
- 64.Ян Бохуа. Становление системы музыкального воспитания в общеобразовательных школах Китая: период Китайской Республики (1912-1949) // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 82-2 [Электронный ресурс]. Научная электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stanovlenie-sistemy-muzykalnogo-vospitaniya-v-obscheobrazovatelnyh-shkolah-kitaya-period-kitayskoy-respubliki-1912-1949> (дата обращения: 24.12.2018).
- 65.Bai Bin, Zhang Meng. On the music analysis and performance techniques of the piano music «Colorful Clouds Chasing the Moon» [J]. China Nationalities Expo, 2019. (07).

- 66.Bao Bian buckwheat. Learning Thinking + Hard Work—An Interview with the Famous Professor Dan Zhaoyi. Piano Art, 2001 (01).
- 67.Bi Hanwen. Discussion on the reform of children's piano education methods [J]. Jiannan Literature: Classic Education, 2012 (10): 349-351.
- 68.Bian Meng. The formation and development of Chinese piano culture [M]. Beijing: Lehua Publishing House, 1996. (5). 55p.
- 69.Cao Jing. Talking about the development of Chinese piano art. Journal of Hunan University of Science and Technology, 2006 (01).
- 70.Chang Lin. My Opinions on Children's Piano Education [J]. Art Research, 2003 (04): 52.
- 71.Chao Zhizheng. Li Cuizhen's Piano Teaching. Music Art (Journal of Shanghai Conservatory of Music), 1990 (02): 71-72.
- 72.Che Yingying. The relationship between the internal structure of the piano and the timbre [C]. Guizhou University of Nationalities, College of Humanities and Science. Humanities: Process and Method., 2016: 5.
- 73.Chen Chao. Analysis of the music composition of the piano music «The Sky in the Liberated Area» [J]. The Big Stage, 2013, (08): 66-67.
- 74.Chen Danxi. Ban Jiang Se Se Ban Jiang Hong-Chinese piano music before the 1950s. Fujian Art, 2001 (05).
- 75.Chen Gang. On the development of professional music education in modern China. Yunling Singing, 2005 (05).
- 76.Chen Lei. On the production and application of piano pedal [J]. Piano Art, 2003: 24.
- 77.Chen Qingfeng. Scales and Arpeggios [M]. Shanghai: Shanghai Education Press, 1992 (83-85).
- 78.Chen Xu. Creation and Enlightenment of Chinese Piano Music. Music Research, 2001 (4).
- 79.Cheng Junming. Thoughts on the Nationalization of Chinese Piano [J]. Art Education, 2007, (8).

- 80.Cheng Xuejin. Exploring the timbre of national musical instruments /Taking the piano work «Little Sentinel of the South China Sea» as an example [J]. Artist, 2020, (10): 77.
- 81.Cheng Ying. Research on the Development of Music Education Thought in Chinese Centennial Schools (1904-2004). Master's Thesis, 2005 (15-18).
- 82.Cui Shiguang. The Season of Tao Li Man Tian / An Interview with Pan Yiming's 40th Anniversary of the Teaching of Shizhen. Piano Art, 2000 (05).
- 83.Cui Wenwen. The important role of basic skills training in piano teaching [J]. Exam Weekly. 2011 (17).
- 84.Dai Haipeng: Ding Shande's Music Chronicle Editor (Journal of Shanghai Conservatory of Music, 1991), pp. 21-22.
- 85.Dan Zhaoyi. Children's Piano Teaching and Guidance [M], People's Music Publishing House, 2004. (105).
- 86.Ding Yufei. Thinking caused by the fever of piano grading [J]. Music Time and Space , 2012 (04).
- 87.Fan Yuanzhu. «Mother tongue» music education and national music culture [J]. Journal of Guizhou Institute for Nationalities, 1997, (2).
- 88.Fan Zumeng, Chinese Music, 2004, (8).
- 89.Feng Xiao. Chinese piano teaching needs to develop suitable Chinese piano music textbooks and teaching methods [J]. Beijing: China Science and Education Innovation Guide, 2008 (28).
- 90.Feng Xiaogang. Chinese Piano Music Culture in the First Half of the 20th Century. Doctoral Dissertation, 2007 (40-46).
- 91.Full-time compulsory education music curriculum standards (experimental draft) and full-time compulsory education art curriculum standards (experimental draft). Established by the Ministry of Education of the People's Republic of China. [R]Beijing Normal University Press, 2001 (12).
- 92.He Guilian. Discussion on the importance of hand shape in piano teaching [J]. Popular Literature and Art, 2016, (11).

- 93.He Lisha. Maintenance of hand shape when playing piano [J]. Journal of Henan University of Science and Technology, 2010, (11).
- 94.Hu Yangji. Apocalypse of Success /An Analysis of the Phenomenon of Dan Zhaoyi. Piano Art, 2002 (01).
- 95.Huang Lili. Cultivation of children's interest in music [M]. Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2002 (8).
- 96.Huang Peiying. The bumpy road of life and outstanding artistic achievements. Mr. Zhou Guangren 70 Shou Chen's speech. Piano Art, 1999 (01).
- 97.Huang Ping. On the influence of Chakhalov on early piano education in China. Grand Stage, 2013 (05).
- 98.Huang Yan. Early piano education institutions and figures in China. Yuefu Xinsheng (Journal of Shenyang Conservatory of Music), 2001 (04).
- 99.Jin Zheng. On the nationalization of piano education in China [D]. Changsha: Hunan Normal University, 2006. (25).
100. Li Chen. A brief talk on the importance of hand shape, timbre and technique in the process of piano learning [J]. Education, 2016, (07).
101. Li Dongjing. Harmony between Man and Nature: Analysis of the Artistic Features and Performance Skills of Piano Music «Colorful Clouds Chasing the Moon» [J]. Music Creation, 2014 (12).
102. Li Fei, Yao Ting. Appreciation and Analysis of the Piano Music «The Little Sentinel of the South China Sea» [J]. Piano Children, 2016, (04): 63-65.
103. Li Guizhu. On the quality of music teachers [J]. Harbin: Journal of Heilongjiang Institute of Education, 1999 (8).
104. Li Hui. Discussion on the hand shape in Piano Performance [J]. Science and Technology Guide: Electronic Edition, 2015, (10).
105. Li Songlan. On the Germination of Chinese Piano School. Sichuan Normal University, 2004 (30-33).
106. Li Yan. Improving Students' Cultural and Artistic Accomplishment in Piano Teaching [J]. Changchun Normal University College Journal, 2006 (11).

107. Li Yinghai. Five-tone piano fingering practice [M]. Shanghai: Shanghai Literature and Art Publishing House, 1966 (5-7).
108. Li Yuyuan. Musical Appreciation of the Piano Piece «Little Sentinel of the South China Sea» [J]. The Voice of the Yellow River, 2019, (09): 34.
109. Li Zhuo. Twenty years of contemporary Chinese piano education. Tianjin Conservatory of Music, 2000 (40-43).
110. Lin Jiaxuan. Research on the Nationalization of Chinese Piano Music Works [J]. Journal of Shaoguan University, 2008, (7).
111. Liu Qinggang. Piano Performance and Teaching [M], People's Music Publishing House 2005. (14).
112. Liu Xiaodong. Liu Shikun's Music Course. Piano Art, 2002 (09).
113. Liu Yuqing. The emotional expression and performance skills of the piano music «Sky in the Liberated Area» [J]. Artist, 2018, (11): 100.
114. Liu Zhenxi. Analysis of the role of piano education in promoting teaching in ordinary schools [J]. Stage, 2011(6):201-202.
115. Liu Zhiting. On the manifestation of musical expressiveness in pipa playing [J]. Journal of Shanxi Radio and TV University, 2010, (4): 46-47.
116. Ma Da. Music Education in Chinese Schools in the 20th Century. Shanghai Education Press, 2002 (35).
117. Ma Da. Retrospection and Thinking of Music Education in Teachers College for Fifty Years. Music Research, 1999 (04).
118. Ma Jianqiang. Pioneer of Modern Art Education in China—Li Shutong. Young Primary School Teacher, 2003 (09).
119. Ma Shiping. Music Education in Contemporary Chinese Colleges and Universities —Reflection from Elite Education to Mass Education. Hebei Normal University, 2008 (51-53).
120. Meng Dan. Shuangxue Zuoxuexunxinrudan-remember pianist music educator Professor Zhou Guangren-remember pianist, music educator.2000 (1).

121. Meng Mei. On «Basic Skill Training» in Piano Teaching [J]. Times Education. 2012 (07).
122. Mi Yuan. Talking about the troubles caused by the «hand shape» in piano performance [J]. Art Education, 2009, (11).
123. Min Chengjun. A Brief Talk on Piano Beginners' Hand Shape and Finger Problems and Solutions [J]. The World of Music, 2011, (02).
124. Ni Hongjin. Four Piano Etudes [M]. Beijing: People's Music Publishing House, 1979 (17-18).
125. Piano Teaching and Performance Art [M] Edited by Tong Daojin and Sun Mingzhu People's Music Publishing House, 2003 (5).
126. Preliminary Course for Adult Pianos Department of Piano, Central Conservatory of Music. [M]. Beijing: Red Commune Printing Factory of Central Conservatory of Music, 1958 (10-13).
127. Reference Materials for the History of Modern and Contemporary Chinese Music (Part 1), China Music Research Institute: Internal Materials of the China Academy of Art, 1959, p.134.
128. Sun Jinan. Touching with morality, transforming people with music—Master Hongyi's spirit of music education. Journal of Xinghai Conservatory of Music, 1996 (01).
129. Tang Dan. Some Thoughts on Children's Piano Teaching [J]. Education Teaching Forum, 2012 (01).
130. Wan Mingfang. On the Chinese style of the piano piece «Little Sentinel of the South China Sea» [J]. The Voice of the Yellow River, 2015, (22): 84.
131. Wang Hongxu. Chu Wanghua and his «Little Sentinel in the South China Sea» [J]. Northern Music, 2012, (03): 42.
132. Wang Jie, Zhang Ruirong. Talking about the problems that should be paid attention to in the piano teaching of children [J]. The Voice of the Yellow River, 2011 (16): 50-51.

133. Wang Xiaokun. Research on the Development of Chinese Piano Education in the 60 Years of the Founding of the People's Republic of China. Master's Thesis, 2010 (15-18).
134. Wang Xiaoyu. Research on the Development of Chinese Piano Education in the 60 Years of the Founding of the People's Republic of China. Hebei Normal University, 2010 (38-40).
135. Wang Yuhe. Overview of Chinese Music Creation in the 20th Century. Music Research, 1995 (1-3).
136. Wei Liuchun. On the nationalization of piano performance art [J]. Art Exploration, 1998, (1).
137. Wei Tingge. Development of Chinese Piano Music Creation. Music Research, 1983 (02).
138. Wei Tingge. Piano Study Guide. People's Music Publishing House 1997 (1).
139. Wu Ling. Analysis of the Piano Music «The Sky in the Liberated Area» [J]. The Big Stage, 2014, (08): 161-162.
140. Wu Meng. Exploring the Three-dimensional Piano Education in China and the Construction of Teaching Materials [D]. Liaoning Normal University, 2010. (18).
141. Wu Shufan. Analysis of the works of piano music «Colorful Clouds Chasing the Moon» [J]. Tomorrow's Fashion, 2018 (14).
142. Wu Xiao. Discussion on Current Children's Piano Education under the Background of «Piano Fever» [J]. Music Time and Space, 2012 (01).
143. Wu Yuan, How to improve piano performance. Huale Publishing House, 2004, (7).
144. Wu Zhengyu. Let piano learning become the ladder to success for learners of vocal music [J]. Musical Exploration. 2012 (02).
145. Xiaohui. A useful exploration of piano teaching in higher normal colleges: Summary of «National Higher Normal Piano Teaching Reform Seminar» [J]. Beijing: Chinese Music Education, 2000 (10).

146. Xie Changqing. Chinese Piano Dream (4) — Professor Dan Zhaoyi on Piano Art Learning and Education. Piano Art, 2005 (06).
147. Xu Ning. A Probe into the Subject Consciousness of National Music Education in Piano Teaching in Normal Universities [J]. Journal of Zhejiang Normal University, 2003, (5).
148. Xu Zhengyuan, Shen Jiaxian, Lv Jing, Cao Zifang. Child Developmental Psychology [M]. Jilin: Jilin Education Press, 1996, 380 p.
149. Xue Weien. The development trend of the nationalization of Chinese piano music [J]. Drama and Literature, 2005, (4).
150. Yan Yong. Thoughts on the nationalization of piano education [J]. Journal of Teachers College Qingdao University, 2002, (4).
151. Yang Hong. Viewing Children's Piano Education from the Current «Piano Fever» Phenomenon [J]. Journal of Luohe Vocational and Technical College, 2005 (04).
152. Yang Zhiling, Lin Bing. Teacher Education [M]. Fuzhou: Fujian Education Press, 1989, 32 p.
153. Ying Shizhen. Piano Teaching Method. People's Music Publishing House, 1990 (21-24).
154. Yu Nawei. A brief talk on training on hand shape in Piano Performance [J]. Journal of Jilin Institute of Education , 2009, (09).
155. Zhang Guirong. On the influence of hand shape on emotion in piano performance [J]. Popular Culture, 2016, (09).
156. Zhang Jingwei, Gao Jian. On the necessity of piano creation and education nationalization [J]. Music Teaching and Research, 2007, (2).
157. Zhang Jiren. Zierpin and Chinese Music. Music Art, 1982 (02).
158. Zhang Lili. Call for Chinese Piano Performance. People's Music, 2001 (03).
159. Zhang Ruirong, Zhang Ping. Research on Piano Music Theory. The Literature and Art Publishing House of the People's Liberation Army. 2001 (5).

160. Zhang Xin. On the music creation of the piano music «Sky in the Liberated Area» [J]. Northern Music, 2015, 35 (04): 177.
161. Zhang Yannan. Development of Chinese Piano Music and Piano Education: A Bird's Eye View of the History. Shanghai Conservatory of Music, 2010, 68 p.
162. Zhao Dianchong. Foreign Cultural Exchanges and the Development of my country's Music Education in the Past 100 Years [J]. Journal of Chongqing Normal University, 1992 (03).
163. Zhao Xiaosheng. The Way of Piano Performance [M], World book publishing company, 1999. (110).
164. Zhao Xiaosheng. Reviving a New Artistic Youth—An Interview with Mr. Liu Shikun. Piano Art, 1997 (01).
165. Zhao Xiaosheng. Six concert etudes [M]. Beijing: People's Music Publishing House, 1980 (40-41).
166. Zhou Dan. On the training of basic skills in piano teaching [J]. China Extra-School Education. 2012 (11).
167. Zhou Qin. On the Historical Evolution of Chinese Piano Music. Piano Art, 2004 (04).
168. Zhou Weimin. History and Development of Chinese Piano Education. Chinese Music, 2010 (02).
169. Zhu Xiaofei. On the problems that need to be solved in piano teaching in normal universities. Silicon Valley, 2008 (24).
170. Zhu Zhixian. Child Psychology [M]. Beijing: People's Education Press, 2003, 272 p.

1. Чжао Юаньжэнь. Марш мира.



2. Чжао Юаньжэнь. Oucheng.



3. Хэ Лютинг. Песня пастуха.



4. Хэ Лютинг. Песня пастуха.



5. Цюй Вэй. Цветочные барабаны.

花 鼓



6. Дин Шандэ. Танец Сяофэн.

丁善德 曲
作品1之4



7. Чу Ваньхуа. Празднование нашей новой жизни.

翻身的日子* THE CELEBRATION OF THE HARVEST



8. У Цзуюян, Ду Минсинь.. Четыре песни из балета «Красавица-рыбка»

水草舞 The Dance of Waterweeds



9. Го Чжихун. Танец Синьцзян.

新疆舞曲



10. Ван Цзяньчжун. Вышивание золотого шелкового знамени.



11. Ли Инхай. Упражнения на основе пентатоники.





五声加花的装饰音型



四五度和弦琶音



散板的变速节奏

12. Количество статей, опубликованных в категории «Фортепиано» с 1979 по 2008 гг.

Год	1979	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988
количество	21	31	55	39	52	46	68	73	107	95
Год	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998
количество	93	88	104	109	122	181	214	348	344	327
Год	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008
количество	427	434	461	737	840	877	1042	1421	1787	2068

13. Чжао Сяошэн. Шесть концертных этюдов.

1. Практика быстрого звукоизвлечения в правой руке



2. Упражнение по смещению октавного аккорда



3. Практика быстрого звукоизвлечения в правой руке



4. Вращение кисти и упражнения на крупную технику



5. Танец Мяолин (двухтоновая практика)



6. Практика мелодических украшений



14. Ни Хунцзин. Четыре фортепианных этюда.

1. «Маленькие открывающиеся двери»



2. «Лю Циннян»



3. «Цветок граната»



4. «Лю Яоцинь»



15. Ван Цзяньчжун. «Люян река».

Andante (♩ = 76) 王建中 (1972)

mp

poco meno mosso string.

Moderato

m. s.

pp

* 根据唐壁光作曲的同名歌曲改编。 *pp*

First system of piano music, measures 1-12. The music is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a complex texture with multiple voices in both hands, including sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The tempo marking *poco rit. a tempo* appears in measure 5. Dynamic markings include *p* (piano) in measure 10 and *m.d.* (mezzo-forte) in measure 11.

Second system of piano music, measures 13-24. Measures 13-16 continue the previous texture. Measure 17 features a *pp* (pianissimo) dynamic. Measures 18-20 show a *cresc.* (crescendo) marking. Measures 21-24 are marked *molto rit.* (molto ritardando) and feature a *pp* dynamic. The system concludes with a double bar line. Fingerings and articulation marks are present throughout.

stretto

ff

dim.

pp

molto rit.

mp

poco più largo

p

f

rit.

pp

m.s.

16. Ван Цзяньчжун. Сотня птиц, поклоняющихся фениксу

Moderato 王建中 (1973)

* 根据同名民间唢呐曲改编。

17. Ван Цзяньчжун. Ода «Цветок сливы»

Cal mando (♩ = 40 - 50) 王建中 (1973)

* 根据同名古筝曲改编。

18. Ван Цзяньчжун. Великолепные красные цветы Шандандана

王建中

Ad libitum

mp

f

pp

mf

19. Ли Инхай Сю. Барабаны на закате.

黎英海 (1975)

Tempo a piacere

poco meno mosso accel. poco a poco

mp

p

pp

mf

f

p

tr

mp

Andante moderato

pp

p

* 根据同名琵琶古曲改编。

20. Чу Ванхуа. Вторая весна залита лунным светом. Финал.

21. Чу Ванхуа. Небо освобожденного района.

Allegro 储望华 (1963)

*根据陈志昂作曲的同名歌曲及陕北民歌《咱们的领袖毛泽东》改编。

p

sf *cresc.*

f *cresc.* *ff*

Moderato *mp*

mf

p

mf

dim. *mf*

Tempo primo *p*

sfz *sfz* *f*

mf

First system of musical notation, measures 1-4. Treble and bass staves in 2/4 time, key of D major. The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, measures 5-8. Treble and bass staves. Measure 5 includes a *sf* (sforzando) dynamic marking. Measure 8 includes a *cresc.* (crescendo) marking. The bass staff has a 2/4 time signature change at the beginning of the system.

Third system of musical notation, measures 9-12. Treble and bass staves. Measure 9 includes a *p* (piano) dynamic marking. The phrase "sempre staccato" is written below the bass staff. Fingering numbers (1, 2, 3, 1, 1, 2) are present in the bass staff.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Treble and bass staves. The bass staff includes a 2/4 time signature change at the beginning of the system. Fingering numbers (1, 2, 1, 1, 2, 2) are present in the bass staff.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Treble and bass staves. Measure 17 includes a *sf* (sforzando) dynamic marking. The bass staff has a 2/4 time signature change at the beginning of the system.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. Treble and bass staves. Measure 21 includes a *f* (forte) dynamic marking. Measure 22 includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The phrase "poco più mosso" is written above the treble staff. The phrase "sempre staccato" is written below the bass staff. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5) are present in the bass staff.

Seventh system of musical notation, measures 25-28. Treble and bass staves. Measure 25 includes a *f* (forte) dynamic marking. The phrase "poco più mosso" is written above the treble staff. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5) are present in the bass staff.

Eighth system of musical notation, measures 29-32. Treble and bass staves. Measure 29 includes a *f* (forte) dynamic marking. The phrase "poco più mosso" is written above the treble staff. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5) are present in the bass staff.

Ninth system of musical notation, measures 33-36. Treble and bass staves. Measure 33 includes a *f* (forte) dynamic marking. The phrase "poco più mosso" is written above the treble staff. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5) are present in the bass staff.

Tenth system of musical notation, measures 37-40. Treble and bass staves. Measure 37 includes a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 38 includes a *p* (piano) dynamic marking. Measure 39 includes a *cresc.* (crescendo) marking. The phrase "poco più mosso" is written above the treble staff. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5) are present in the bass staff.

Eleventh system of musical notation, measures 41-44. Treble and bass staves. Measure 41 includes a *f* (forte) dynamic marking. Measure 42 includes a *sf* (sforzando) dynamic marking. The phrase "poco più mosso" is written above the treble staff. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5) are present in the bass staff.

Twelfth system of musical notation, measures 45-48. Treble and bass staves. Measure 45 includes a *sf* (sforzando) dynamic marking. Measure 46 includes a *rit.* (ritardando) marking. Measure 47 includes a *ff* (fortissimo) dynamic marking. Measure 48 includes a *sfz* (sforzando) dynamic marking. The phrase "poco più mosso" is written above the treble staff. Fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5) are present in the bass staff.

22. Ван Цзяньчжун. Разноцветные облака в погоне за луной.

Moderato Chiaramente 王建中

The musical score is written for piano and is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 192 measures, with the measure number 192 explicitly marked at the beginning of the final system. The tempo and mood are indicated as 'Moderato Chiaramente'. The composer's name, 王建中 (Wang Jianzhong), is written in the top right corner. The score is arranged in systems, each with a treble and bass staff. The right hand typically plays a melodic line with various ornaments and slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *pp* (pianissimo), and *poco f* (poco forte). The score includes numerous musical notations such as trills, slurs, and fingerings.

First system of a musical score in G major (one sharp). The right hand features a trill on G4, followed by a half note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment: F#3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4.

Second system of the musical score. The right hand continues with a series of eighth notes: F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G4, F#4. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Third system of the musical score. The right hand has a trill on G4, followed by a half note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Fourth system of the musical score. The right hand has a trill on G4, followed by a half note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Fifth system of the musical score. The right hand has a trill on G4, followed by a half note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Sixth system of the musical score. The right hand has a trill on G4, followed by a half note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Seventh system of the musical score. The right hand has a trill on G4, followed by a half note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Eighth system of the musical score. The right hand has a trill on G4, followed by a half note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Ninth system of the musical score. The right hand has a trill on G4, followed by a half note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Tenth system of the musical score. The right hand has a trill on G4, followed by a half note G4, and then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

23. Чу Ванхуа. Маленький страж Южно-Китайского моря.

储望华 (1975)

Ad lib.

f

p

meno mosso string

cresc.

f

Allegretto vivente

f

sf

mf

sf dim.

mf

f

p

mp

f

Ad. * *Ad.* *

p

f

First system of piano music, measures 1-12. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics include *mp* (measures 1-2), *rit.* (measure 3), and *mf a tempo* (measure 4). Fingerings are indicated with numbers 1-5. A first ending bracket spans measures 10-12.

Second system of piano music, measures 13-18. Dynamics include *pp* (measure 13), *m.d.* (measure 14), *mf* (measure 15), and *p* (measure 17). A first ending bracket spans measures 16-18.

dim. poco meno mosso

Third system of piano music, measures 19-24. The music features a rapid sixteenth-note pattern in the right hand. Dynamics include *pp* (measure 23). A first ending bracket spans measures 22-24.

Allegro

Fourth system of piano music, measures 25-30. The tempo is marked **Allegro**. The music features a steady eighth-note pattern in the right hand.

Fifth system of piano music, measures 31-36. Dynamics include *sub. p* (measure 34). The music features a steady eighth-note pattern in the right hand.

Sixth system of piano music, measures 37-42. Dynamics include *cresc.* (measure 40). The music features a steady eighth-note pattern in the right hand.

Seventh system of piano music, measures 43-48. Dynamics include *f* (measure 46). The music features a steady eighth-note pattern in the right hand.

First system of piano music, measures 1-12. The music is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with a forte (*f*) dynamic, a ritardando (*rit.*), and a tempo change to *a tempo*. The first measure has an 8-measure rest. The music features various dynamics including *f*, *p*, and *cresc.* (crescendo). Fingerings are indicated with numbers 1-5. The system concludes with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a mezzo-dolce (*m.d.*) marking.

Second system of piano music, measures 13-18. It continues the melodic and harmonic development with a forte (*f*) dynamic and includes a mezzo-dolce (*m.d.*) marking.

Third system of piano music, measures 19-24. The music features a forte (*f*) dynamic and a mezzo-dolce (*m.d.*) marking.

Fourth system of piano music, measures 25-30. It includes a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic.

Fifth system of piano music, measures 31-36. The music is marked *ff* (fortissimo) and includes a mezzo-dolce (*m.d.*) marking.

Sixth system of piano music, measures 37-42. It concludes the piece with a forte (*f*) dynamic and a mezzo-dolce (*m.d.*) marking.

24. Джон Томпсон. Песня матадора.

比才曲

John Thompson's arrangement of 'The Song of the Matador' (originally by Bizet) is a short piece in 2/4 time, key of B-flat major. The score is written for piano and voice. The piano accompaniment is simple, with a steady bass line and some harmonic support. The vocal melody is the main focus, featuring a mix of eighth and quarter notes, with various ornaments and fingerings indicated above the notes. The piece starts with a forte (f) dynamic and ends with a mezzo-forte (mf) dynamic.

25. Жаворонок.

听，听，云雀

约翰·汤普森现代钢琴教程 5

舒伯特
(1797—1828)
约翰·汤普森改编

Allegretto

John Thompson's arrangement of 'The Song of the Sparrow' (originally by Schubert) is a short piece in 6/8 time, key of B-flat major. The score is written for piano. The tempo is marked Allegretto. The piece features a steady bass line and a melody in the right hand. The dynamics range from pianissimo (pp) to dolce. The piece ends with a final chord.