

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

Янь Цзе

**СИСТЕМА ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА
ДЛЯ ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ ШКОЛЫ
НА КАФЕДРАХ ФОРТЕПИАНО
В УНИВЕРСИТЕТАХ КНР**

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

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

Санкт-Петербург

2019

Содержание

Введение.....	3
Глава I. Фортепианное образование в Китае: история, структура...15	
§ 1. Становление фортепианного образования в Китае.....15	
§ 2. Современное консерваторское фортепианное образование в Китае.....35	
§ 3. Фортепианное образование в университетах КНР.....43	
Глава II. Музыкальное воспитание в общеобразовательных школах Китая.....58	
§ 1. Цель и задачи музыкального воспитания в общеобразовательных школах КНР.....58	
§ 2. Организация общего музыкального воспитания и образования.....69	
§ 3. Программное и методическое обеспечение учебного процесса.....73	
Глава III: Подготовка музыкантов – учителей общеобразовательных школ.....90	
§ 1. Методическая подготовка.....90	
§ 2. Инструментально-исполнительская подготовка..... 99	
§ 3. Импровизационный аккомпанемент как часть концертмейстерской подготовки.....107	
Глава IV. Педагогический эксперимент по апробированию авторской методики преподавания фортепиано.....116	
§1. Постановка констатирующего эксперимента.....116	
§2. Организация формирующего эксперимента.....119	
§3. Контрольный эксперимент и обобщение результатов по апробированию авторской методики.....138	
Заключение.....158	
Список литературы.....164	

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Школьное музыкальное воспитание и образование является фундаментом культуры населения Китайской Народной Республики¹. Особенно актуально оно для современного многополярного мира в такой огромной и многонациональной стране как Китай. Система школьного музыкального воспитания Китая молода. Ее история начинается после образования Китайской Народной Республики во второй половине XX века, к тому же большие сложности внесли события Культурной революции (1966–1976 гг.). Чтобы интенсифицировать процесс развития китайского общего музыкального образования, прежде всего, необходимо повысить уровень подготовки преподавательских кадров в системе базового образования будущих школьных педагогов.

В период реформ и открытости (после 1976 г.) в Китае становятся популярны методики известных зарубежных специалистов в области общего музыкального воспитания, что послужило стимулом преобразований сложившейся системы. Начинается работа над учебными программами, адаптирующими мировые новации, что также предполагает более высокий уровень подготовки преподавателей.

Требования, предъявляемые к учителю музыки в современном мире, очень разносторонни в профессиональном плане. По мысли создателя концепции общего музыкального образования в СССР Д.Б. Кабалевского, учитель общеобразовательной школы должен уметь играть на фортепиано. Основой всех этих умений является хорошее владение фортепиано. Как показывает мировой опыт, фортепианное обучение – важнейшее звено в системе образования учителя музыки общеобразовательной школы. Однако в Китае, вплоть до настоящего времени, фортепианная подготовка студентов-бакалавров педагогического направления оставляла желать лучшего. В целом по стране отмечается низкое качество владения фортепиано будущими

¹КНР – Китайская Народная Республика (Далее – Китай).

специалистами. К необходимому уровню сегодня приближается лишь небольшое число учителей. Согласно статистическим данным, школы, обеспеченные подобными специалистами, составляют лишь 10% от общего их числа в Китае. В 90% школ педагоги-музыканты слабо владеют фортепиано, что негативно влияет на музыкальное развитие школьников.

Основная масса школьных учителей музыки в Китае получает образование в педагогических университетах, поэтому именно университеты несут главную ответственность за процесс разрешения указанных противоречий. Следовательно, подготовка квалифицированных специалистов требует совершенствования системы высшего педагогического образования на основе адаптации достижений педагогики музыкального образования зарубежных стран и собственного творческого поиска. Большой положительный опыт фортепианного обучения накоплен музыкальной педагогикой России. Независимо от специальности студент на всех уровнях образования (школа – училище – вуз) получает хорошую фортепианную подготовку. В российских учебных заведениях различаются дисциплины *Специальное фортепиано*, *Общее фортепиано*, и в некоторых вузах (например, в РАМ им. Гнесиных) – *Специализированное фортепиано*. Отсюда, если это не студенты-пианисты, то, независимо от будущей квалификации, они изучают предмет *Общее фортепиано* (*Специализированное фортепиано* – у будущих музыковедов).

Учителей музыки для общеобразовательных учебных заведений в России готовят на факультетах музыки педагогических университетов. В частности, в Институте музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (РГПУ) такие специалисты обучаются по бакалаврской и магистерской программам *Музыкальное образование*. Эти программы осваивают студенты, получившие в большинстве случаев хорошую подготовку по той или иной музыкальной специальности в средних музыкальных учебных заведениях (пианисты, вокалисты, исполнители на струнных инструментах, дирижеры и др.). Независимо от музыкантского профиля, все они изучают игру на фортепиано. Поэтому

проблема профессионального владения инструментом (речь не идет о нерадивых студентах) в России практически не встает.

Иначе обстоит дело в Китае, где нет столь тщательно разработанной и дифференцированной методики подготовки по фортепиано студентов всех специальностей. Поэтому на преподавание музыки в общеобразовательных школах ориентированы, в том числе, выпускники вузов, не владеющие фортепиано. Поскольку в реализации педагогических новаций общего музыкального воспитания XX – начала XXI века качество фортепианной подготовки играет ключевую роль, то совершенствование университетского фортепианного обучения будущих учителей музыки в Китае представляется актуальной задачей, от решения которой во многом зависит успех начавшихся преобразований.

На основании сказанного выделим основные **противоречия** между:

- потребностью общества в формировании системы обучения педагогов-музыкантов для общеобразовательных школ на кафедрах фортепиано в университетах Китая и недостаточной освоенностью методик и технологий современной музыкальной педагогики в образовательном пространстве Китая;
- объективными возможностями обучения педагога-музыканта для общеобразовательной школы на кафедрах фортепиано в университетах Китая и отсутствием научных исследований, раскрывающих теоретические и методические аспекты указанной проблемы;
- требованиями к фортепианной подготовке учителей музыки общеобразовательных школ и отсутствием необходимого профессионализма в области фортепиано у выпускников китайских университетов.

Из обозначенных противоречий вытекает проблема необходимости исследования процесса формирования системы обучения педагога-музыканта для общеобразовательных школ на кафедрах фортепиано в университетах Китая.

Степень научной разработанности проблемы.

Обучение фортепиано будущих учителей музыки в вузах Китая является широко обсуждаемой проблемой, как в педагогических, так и в научных кругах. Существует большое количество работ – статей, монографий, методических разработок, программ по данной тематике, справочных материалов в электронных библиотеках. Обобщение и анализ этого комплекса был сведен нами к шести основным тематическим категориям.

- История фортепианного образования в Китае: работы Биань Мэна, Ван Сяои, Ван Цзайдуна, Ван Чанкуйя, Ли Чжо и др.
- Инструктивные документы Министерства образования КНР, опубликованные на официальном сайте данного Министерства.
- Труды, в которых выявлены цели, содержание учебного процесса, анализ учебных материалов: Яо Сиюаня, Сюй Руи, Сюй Жуйя, Ли Хуа.
- Обоснование реформы фортепианного образования в системе педагогических университетов КНР: публикации Цзян Яня, Чжан Жаня, Чжан И и др.
- Методические труды в области фортепианной подготовке учителей музыки общеобразовательных школ: Ин Шичжэня Чжао Сяошэна, Фань Хэсиня и др.; работы по преподаванию практики импровизированного аккомпанемента на фортепиано – Гао Тяньканя, Лю Чжиюня, Се Чжэбана, Юй Лу.
- Труды, представляющие зарубежные инновационные системы школьного музыкального воспитания: Д.Б. Кабалевского, К. Орфа, Э. Жак-Далькроза, З. Кодая, а также китайских специалистов, адаптирующих данный опыт.

Недостаточная разработанность проблемы, ее актуальность и практическая востребованность позволили сформулировать **тему диссертации**: «Система подготовки педагога-музыканта для общеобразовательной школы на кафедрах фортепиано в университетах КНР».

Объектом исследования является общее музыкальное воспитание и образование в Китае.

Предмет исследования – процесс формирования системы обучения педагогов-музыкантов для общеобразовательных школ на кафедрах фортепиано в университетах Китая.

Цель исследования – разработать теорию процесса формирования системы обучения педагога-музыканта для общеобразовательной школы на кафедрах фортепиано в университетах Китая, экспериментально обосновать технологическое обеспечение и реализовать его на практике.

Соответственно поставленной цели были определены **задачи исследования**:

- дать характеристику истории и современного состояния фортепианного обучения в китайских вузах разного статуса, акцентирование приоритетных принципов фортепианной подготовки учителей музыки для общеобразовательных школ в университетах Китая;
- осуществить анализ современного состояния музыкального воспитания и образования в школах Китая, качества методического и материально-технического обеспечения уроков музыки;
- выявить уровни качества обучения педагогов-музыкантов для общеобразовательных школ в Китае;
- обобщить зарубежный инновационный опыт в области педагогики музыкального образования с целью его адаптации в теории и практике музыкального воспитания в китайских общеобразовательных школах;
- апробировать авторскую методику обучения педагогов-музыкантов для общеобразовательных школ на кафедрах фортепиано в университетах Китая в педагогическом эксперименте на базе кафедры фортепиано факультета музыки и танца Государственного Педагогического университета провинции Хэнань;
- интерпретировать результаты эксперимента и разработать практические рекомендации по формированию системы обучения учителей музыки для общеобразовательных школ на кафедрах фортепиано в университетах Китая.

Методология исследования строилась на основе научных положений, разработанных в российской педагогике музыкального образования, в теории и практике подготовки будущих учителей музыки в классе фортепиано. Обучение педагога-музыканта для общеобразовательной школы на кафедрах фортепиано в университетах Китая рассматривалось как многосторонний процесс, обусловленный, с одной стороны, сложившейся в Китае системой общего музыкального воспитания и фортепианного образования, с другой - современными научными подходами к содержанию профессиональной деятельности учителя музыки в общеобразовательной школе - Э.Б. Абдуллин, И.С. Аврамкова, Е.В. Николаева, Г.М. Цыпин, И.М. Красильников, Л.С. Майковская, А.В. Маленковская, Т.Г. Мариупольская, А.И. Николаева, Е.В. Николаева, Л.А. Рапацкая, Г.М. Цыпин, Л.В. Школяр, А.И. Щербакова.

Теоретическую основу исследования составили современные научные подходы к проблеме подготовки кадров педагогов-музыкантов для общеобразовательных школ, основанные на трудах выдающихся российских ученых – Б.В. Асафьева, Л.А. Баренбойма, Д.Б. Кабалевского и других, выдвинувших идею многогранной деятельности учителей музыки, объединяющих статус педагога, ученого и исполнителя-просветителя.

Значительным подспорьем для разработки теоретической основы диссертации явились труды российских ученых в области музыкальной психологии и педагогики, истории и теории фортепианного исполнительства – А. Д. Алексеева, О.А. Апраксиной, Т.Л. Беркман, П.С. Волковой, Г.Г. Нейгауза, Б. С. Рачиной, С.И. Савшинского и других. Нельзя не отметить роль статей и книг выдающихся пианистов и их творческих портретов в публикациях С.А. Айзенштадта, Н.И. Голубовской, А.А. Николаева, Д.А. Рабиновича.

Для разработки авторской методики немаловажную роль сыграли труды по теории музыкального содержания С.А. Давыдовой, Л.П. Казанцевой, М.Г. Карпычева, А.Ю. Кудряшова, В.Н. Холоповой, Л.Н. Шаймухаметовой.

В качестве **гипотезы исследования** выдвинуто предположение о том, что формирование системы подготовки педагога-музыканта для общеобразо-

вательной школы на кафедрах фортепиано в университетах Китая будет более эффективным, если:

- рассмотреть процесс фортепианной подготовки будущих учителей музыки в контексте проблем общего музыкального воспитания;
- изучить историю и современное состояние фортепианного образования в основных типах средних и высших учебных заведений Китая;
- проанализировать цель, задачи, организацию, программное и методическое обеспечение музыкального воспитания в общеобразовательных школах Китая;
- разработать авторскую методику обучения педагога-музыканта для общеобразовательной школы на кафедрах фортепиано в университетах Китая, новизна которой определяется положениями теории музыкального содержания.

Этапы исследования. Исследование проходило в три этапа в течение четырех лет.

Первый этап (2015 – 2016 гг.) был посвящен обоснованию актуальности диссертации, осмыслению научной литературы как зарубежных, так и китайских ученых, анализу сложившейся практики общего музыкального воспитания в Китае, изучению проблемы фортепианной подготовки учителей общеобразовательных школ в китайских учебных заведениях разных типов. На данном этапе складывался научный аппарат исследования, формулировались его цель, задачи, гипотеза, методы исследования. Для выявления уровня изученности обозначенной проблемы и получения эмпирического материала, необходимого для разработки авторской методики обучения педагога-музыканта для общеобразовательной школы, было проведено анкетирование учителей музыки, а также преподавателей кафедр фортепиано консерваторий и университетов КНР (всего 216 респондентов). Одновременно с этим проводился констатирующий эксперимент.

На втором этапе (2016 – 2017 гг.) проводилось историко-теоретическое исследование фортепианного образования в консерваториях и университетах

Китая, анализировалось современное состояние фортепианной подготовки учителей музыки общеобразовательных школ, изучалась организация общего музыкального воспитания и проблема адаптации зарубежных методик в музыкальную педагогику Китая, анализировалась программа обучения педагогов-музыкантов для общеобразовательных школ на кафедрах фортепиано в университетах, разрабатывалась авторская методика обучения педагога-музыканта для общеобразовательной школы на кафедрах фортепиано в университетах Китая, проводился констатирующий и формирующий эксперимент на базе трех направлений обучения студентов – методического, инструментального (собственно фортепианное) и импровизационного.

На третьем этапе (2017 – 2018 гг.) продолжилась апробация авторской методики обучения педагога-музыканта для общеобразовательной школы на кафедрах фортепиано в университетах Китая, обобщался опыт методической и инструментально-исполнительской подготовки будущих учителей музыки, проводился контрольный эксперимент, и обобщались результаты экспериментальной работы.

Экспериментальной базой исследования послужила кафедра фортепиано факультета музыки и танца Государственного Педагогического университета Китайской провинции Хэнань. В основу эксперимента была положена авторская методика обучения педагога-музыканта для общеобразовательной школы на кафедрах фортепиано в университетах Китая.

Достоверность и обоснованность результатов исследования обеспечивается актуальностью темы, методологическим и теоретическим обоснованием исходных положений диссертации, применением методов анализа, соответствующих ее объекту и предмету, практическим подтверждением исходных положений и выводов экспериментальной работы. Достоверность исследования базируется на:

- изучении авторитетных музыкально-исторических, теоретических источников по вопросам фортепианного обучения;
- всестороннем анализе теории музыкального содержания и опыта ее

внедрения в педагогическую практику;

- обобщении материалов учебных программ музыкального образования в вузах Китая и РАМ им. Гнесиных;
- анализе инструктивных документов Министерства образования Китая;
- педагогическом наблюдении на уроках музыки общеобразовательных школ и фортепианных занятиях в вузах Китая;
- экспериментальном исследовании на факультете музыки Государственного Педагогического университета провинции Хэнань;
- рефлексии материалов бесед со специалистами в области современного китайского музыкального образования.

Апробация диссертации проводилась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена. Основные положения опубликованы в 6 статьях научных сборников (в том числе 5 работ изданы в журналах, рецензируемых ВАК). Также положения исследования отражены в докладах, прочитанных в РГПУ им. А. И. Герцена на международных научно-практических конференциях: «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (декабрь 2016, декабрь 2017), «Музыкальное образование в современном мире: Диалог времен» (ноябрь 2016, ноябрь 2017).

Материал исследования – учебные планы, методические разработки и исследования по вопросам музыкально-педагогического образования в вузах Китая; методическое и материально-техническое обеспечение уроков музыки в общеобразовательных школах страны. Обобщение личных наблюдений соискателя работы фортепианных кафедр в педагогических университетах Китая и проведения уроков музыки в общеобразовательных учебных заведениях. Материалы по общему музыкальному воспитанию за рубежом, фортепианному образованию в России.

Методы исследования базируются на комплексном, системном подходе, генерализации. Они включают теоретический, сравнительно-исторический, социокультурный анализ, целостный и семантический музы-

коведческий анализ, методы обобщения, статистического описания, активной иллюстрации (термин Е.В. Вязковой). Важную роль сыграл педагогический эксперимент и сопутствующий ему метод наблюдения.

Научная новизна исследования заключается в:

- актуализации вопросов общего музыкального воспитания в образовательном пространстве Китая и анализе процессов формирования кадров педагогов-музыкантов в педагогических университетах Китая;
- постановке и раскрытии проблемы обучения будущих учителей музыки на кафедрах фортепиано китайских университетов по трем направлениям – методическому, исполнительскому и импровизационному;
- интерпретации теории музыкального содержания в контексте задач обучения педагогов-музыкантов для общеобразовательных школ в педагогических университетах Китая;
- в содержании авторской методики обучения фортепианному исполнительству будущих учителей музыки в педагогических университетах Китая.

Теоретическая значимость исследования состоит в разработке, систематизации и экспериментальной апробации структуры и базовых компонентов учебного плана по подготовке педагога-музыканта для общеобразовательной школы на кафедрах фортепиано в университетах Китая. Материалы исследования могут быть востребованы для дальнейшего развития теории и методики обучения учителей музыки в Китае и в других странах. Эмпирические, статистические данные, дефиниции и выводы, связанные с содержанием фортепианной подготовки студентов – будущих учителей музыки, актуализируют вопросы восприятия и понимания содержания произведений музыкального искусства в контексте педагогики музыкального образования.

Практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты могут использоваться в методике преподавания фортепиано, в курсах по истории и теории музыкальной педагогики, истории и теории фортепианного искусства на факультетах музыки педагогических университетов

Китая и России, а также при проведении уроков музыки в общеобразовательных школах. Выводы диссертации могут быть полезны для разработки учебно-методических пособий и образовательных стандартов по направлению музыкально-педагогического образования.

Положения, выносимые на защиту:

1. Подготовка квалифицированных специалистов современного уровня в области общего музыкального воспитания в Китае требует совершенствования существующей системы высшего музыкально-педагогического образования на основе освоения зарубежных теорий и методик в координации с собственным творческим поиском. Одним из направлений указанной подготовки является освоение игры на фортепиано как необходимого компонента профессиональной деятельности учителя музыки.

2. Обучение педагога-музыканта для общеобразовательной школы на кафедрах фортепиано педагогических университетов позволит существенно повысить уровень общего музыкального воспитания в культурно-образовательном пространстве Китая. Содержание учебного процесса, направленного на освоение фортепиано будущими учителями музыки, должно определяться целями и задачами музыкального воспитания подрастающего поколения. Его основу в педагогических университетах Китая составляют три направления обучения студентов – методическое, инструментальное (собственно фортепианное) и импровизационное.

3. Авторская методика обучения педагогов-музыкантов для общеобразовательной школы на кафедрах фортепиано интегрирует зарубежный опыт педагогики музыкального образования с историко-культурными традициями фортепианного обучения в высших учебных заведениях Китая. Новизна методики определяется положениями теории музыкального содержания, адаптированными в русле целей и задач фортепианной подготовки учителя музыки.

Личный вклад автора заключается в разработке методологии и теоретических установок исследования на основе анализа общего музыкального

воспитания в Китае; изучения проблем фортепианного образования в консерваториях и педагогических университетах Китая; разработке методики обучения педагогов-музыкантов для общеобразовательной школы на кафедрах фортепиано и ее апробации в опытно-экспериментальной работе.

Структура работы. Работа состоит из Введения, четырех глав, Заключения, Списка литературы на русском, китайском и английском языках (209 наименований).

Глава I. Фортепианное образование в Китае: история, структура

§ 1. Становление фортепианного образования в Китае

Истоки фортепианного образования. Первый клавишный инструмент появился в Китае в 1599 году, когда, согласно считающимся достоверными источникам, итальянский миссионер Маттео Ричи подарил императору династии Мин Ваньли клавесин. На раннем этапе проникновения клавишных инструментов в Китай в ходу было более десяти названий. Одни происходили от наименования материала, из которого были изготовлены струны, другие – от манеры исполнения, третьи – от имени миссионера, принесшего инструмент в дар кому-либо из вельмож.

В Китае появились два ранних вида клавишных инструментов: щипковый и струнно-зажимной – клавесин и клавикорды. Об этом записано в 120-ом свитке «Сюэзинь сяньтункао» [90, с. 85].

В число императоров, которые знали европейское фортепиано, входят представители Минской династии Ваньли (1563–1620) и Чуньчжэнь (1610–1644), а также Цинские императоры Канси (1654–1722) и Тяньлун (1711–1799). Кроме того, Канси был первым в Китае, научившимся играть на инструменте. Более того, он «превознес» его до уровня традиционных китайских музыкальных инструментов, что свидетельствует о толерантности и интересе великой восточной империи к западной культуре.

В период правления династий Мин и Цин (XVII–XVIII вв.) клавиры получили некоторое распространение, но оно ограничивалось узкими сословными рамками и временем правления императора Канси. Кроме того, в это время Китай перешел к политике закрытости от внешнего мира, и европейская музыкальная культура так и не стала известна широким слоям населения [109, с. 86]. Только в первой половине XIX века, когда европейская музыка уже вступила в период романтизма, Китай смог познакомиться с современным европейским фортепиано [74, с. 28].

Произошло это в результате важнейшего события в жизни страны— поражения в опиумных войнах 1840-х годов. Китай стал доступен для европейцев. В страну приехало большое количество иностранных торговцев и миссионеров. С собой они привезли и атрибуты европейской музыкальной культуры. В портовых городах распространилась продажа фортепиано, скрипками и другими музыкальными инструментами [74, с. 32]. В соответствии с многочисленными неравными договорами во многих портовых городах открылись католические храмы и образовательные учреждения, при которых преподавалась западная музыка.

В начале XX века в Китае получили распространение «школьные песни» в новых для страны школах европейского типа, которые в корне отличались от традиционных китайских. Все эти факторы легли в основу зарождения современной музыкальной традиции и стали первым шагом к повсеместному распространению фортепиано.

Первоначально цели обучения фортепианной игре, учебные программы и дидактические методы были почерпнуты из опыта миссионерских образовательных учреждений. Оно стало прологом к новому музыкальному образованию в Китае. Примером могут служить образовательные учреждения для женщин «Цзинсинь» в Шанхае и «Хуцзюнь» в Хучжоу провинции Чжэцзян. Но преподаватели этих учреждений были, в большинстве своем, священнослужителями, а не профессиональными педагогами-музыкантами или исполнителями. Поэтому на начальных этапах развитие фортепианного образования, его методика были ограничены решением элементарных задач.

К процессу освоения инструмента подключаются китайские деятели культуры. В 1898 году в Шанхае Цзин Юаньшань открыл образовательное учреждение для женщин «Цзинчжэн», где в том числе были уроки игры на фортепиано. Но из-за малого числа учащихся его общественное влияние было небольшим.

После Синьхайской революции 1911 года китайцы начали массово приобщаться к европейской культуре, и европейская музыка начала оказывать

серьезное влияние на культуру Китая. В это время большинство преподавателей обучалось в Японии, которая во второй половине XIX века активно изучала европейскую музыку. Китайские учителя привозили различные учебные материалы из Японии и Европы, среди которых были сборники «Ганон», «Сонатини», что значительно повлияло на развитие музыкального образования, в том числе уже в Новом Китае (после 1949 года) [80, с. 38].

До начала японо-китайской войны (1937–1945 гг.) в Китай приезжали многие известные пианисты. В то же время некоторые из китайцев начали ездить в США и европейские страны специально для обучения фортепианному исполнительству. После возвращения они становились преподавателями очень высокого уровня [74, с. 46]. В эти годы зарождается китайская фортепианная литература, отмеченная национальным колоритом.

Первые учебные заведения по освоению фортепиано. Становление и развитие фортепианного образования в Китае неразрывно связаны с бурной историей страны последних ста лет. Появления таких учреждений относится к периоду от «Движения четвертого мая» (1919 г.), до начала японо-китайской войны (1937 г.). Оно связано, прежде всего, с Шанхаем.

«Движения четвертого мая» – массовое антиимпериалистическое (преимущественно антияпонское) движение в Китае, которое вместе с тем было направлено и на обновление всех форм общественной и культурной жизни в стране. Оно стимулировало развитие современной музыкальной культуры по всей стране. Во многих городах появились разнообразные музыкальные общества и организации. Их основатели – выдающиеся деятели национальной культуры.

Становление профессионального музыкального образования в этот период проходило в учебных учреждениях разностатуса: университетах, институтах и др. Первые в Китае музыкальные подразделения были основаны при поддержке и активном участии Цай Юаньпэя – ректора Пекинского университета, одного из лидеров «Движения четвертого мая». В 1919 году при Пекинском университете было открыто «Образовательное учреждение музы-

ки», которое позже по предложению Сяо Юмэя было переименовано в *музыкальные курсы*. С 1922 по 1927 годы должность ректора курсов занимал сам Цай Юаньпэй, а в качестве старшего преподавателя был назначен Сяо Юмэй – первый китаец, получивший в Германии докторскую степень западного образца по музыковедению. Помимо Сяо Юмэя на курсы пригласили и других выдающихся педагогов того времени: Ян Чжунцзы, получившего образование во Франции, пианистку Хэмнэс – из Голландии, пианиста российского происхождения Владимира Гартца, прианистку Лю Учжошэн. За пять лет существования курсов они выпустили большое количество студентов, ставших первыми профессиональными музыкантами, получившими образование в Китае. Среди них можно отметить У Бочао, Сянь Синхая и Чу Шичжу [166, с. 41].

Это первое в Китае учреждение музыкального образования, которое само набирало студентов, приглашало преподавателей, готовило учебные программы и реализовало западную систему образовательных стандартов. Они включали такие обязательные предметы, как теорию музыки, историю музыки, гармонию и др.

В учебной программе внимание уделялось не только развитию профессиональных игровых навыков, но и воспитанию общей художественной культуры студентов. Значительная часть программы была заимствована из зарубежных, преимущественно европейских учебных заведений. Но в ней также предпринимается попытка сохранить преемственность с традициями китайской национальной музыки [166, с. 39].

Под влиянием этих курсов высшие учебные заведения по всему Китаю начали открывать факультеты и кафедры музыкального образования, например, в Центральном государственном университете города Нанкин и Женском университете города Цзиньлин. В 1921 году был открыт факультет музыки в Хуцзянском университете (Шанхай), а в 1927-м – в Енчинском.

Музыкальные дисциплины также начали преподавать в Дунъюском и Хуасиском Университетах. В дальнейшем музыкальные курсы при Пекинском

университете и Пекинский женский педагогический университет стали факультетами музыки, искусств и наук города Бэйпин. В 1920 году Сяо Юмэй основал кафедру музыки Пекинского женского высшего педагогического колледжа, а в 1923 – факультет музыки Пекинского государственного колледжа искусств. Это является началом современного фортепианного профессионального образования в китайских учебных заведениях. Сяо Юмэй был приглашен на должность декана факультета музыки, а Ян Чжунцзы и Владимир Гартц – на должности профессоров.

Под руководством Ян Чжунцзы, В. Гартца, а также выпускника магистратуры Лионского государственного университета (Франция) Ли Шухуа, преподавание фортепиано достигло крупных результатов. Там обучался представитель первого поколения китайских пианистов – Лао Чжичен. В 1934 году это учебное заведение сменило название на Бэйпинский государственный колледж искусств. Ян Чжунцзы стал деканом факультета музыки и профессором фортепиано, должность профессора получил Дин Шаньдэ. Лао Чжичен в это время уже стал известным в Китае пианистом и композитором. Позже он открыл факультет музыки в частном Художественном институте Цзиньхуа, где занимал должности декана и профессора. Многие его ученики впоследствии стали известными музыкантами и преподавателями, например, Яо Сююань – профессор факультета музыки Пекинского педагогического университета, Фэн Вэньци – профессор Центральной консерватории, Дэн Чанго – декан Института искусств Тайваня, а Ши Шучен прославился как выдающийся пианист и дирижер центрального оркестра КНР.

В Шанхае в 1920 году Фэн Цыкаем, У Мэнфеем и Лю Чжипином была организована кафедра музыки Шанхайского педагогического колледжа, ставшая в 1923 году педагогическим колледжем искусств. В 1925 году ими же были основаны две частные структуры – факультеты музыки Шанхайского художественного колледжа и Шанхайского университета искусства.

Развитие профессионального фортепианного образования осложнялось многими факторами, связанными с неприятием определенной части китай-

ской интеллигенции европейской культуры вообще и музыки как области специального образования. Так, в июле 1927 года министр образования Бэйянского правительства Лю Чжэ, считавший, что музыка ведет к моральному разложению, принял решение устранить музыкальные курсы при Пекинском университете, а также кафедру музыки Пекинского женского высшего педагогического института. Кроме этого был закрыт факультет музыки Пекинского колледжа искусств.

Но усилиями деятелей культуры развитие фортепианного образования продолжалось. При этом наблюдалась тенденция музыкальной специализации высших учебных заведений. Так, Сяо Юмэй, при значительной поддержке министра образования Нанкинского правительства Цай Юаньпэя, основал в Шанхае первое в Китае самостоятельное государственное музыкальное образовательное учреждение, сегодня известное как предшественник Шанхайской консерватории. В 1927 году в Шанхае была открыта первая китайская консерватория. А ее предшественник с 1930 года стал именоваться Шанхайским музыкальным колледжем.

Колледж начал быстро развиваться благодаря деятельности русских эмигрантов, среди которых особенно выделялся пианист Борис Захаров. Сяо Юмэй также пригласил преподавать вернувшихся из США китайских пианистов, таких как Ван Жусянь, Ли Энькэ, Ши Фэнчжу и других. Благодаря их усилиям в Шанхае сформировалась собственная фортепианная школа. Ее целями стали: овладение теорией музыки и подготовка профессиональных музыкантов – исполнителей и педагогов.

Были организованы подготовительные курсы, бакалавриат, магистратура, а также дополнительные занятия по педагогике и другим предметом по выбору. Занятия велись по шести направлениям: теория музыки, фортепиано, скрипка, виолончель, вокал и народная музыка. Учебная программа постоянно совершенствовалась [80, с. 59]. Колледж выпустил большое количество выдающихся музыкантов, став таким образом *alma mater* для первого поколения китайских пианистов и педагогов-музыкантов [74, с. 67].

Сяо Юмэй разрешал студентам самостоятельно выбирать учителей; форма аттестации включала систему зачетов по очкам. Помимо основного обучения, упор делался на всестороннюю подготовку студентов, включавшую изучение эстетики и музыковедческих трудов.

Социально-политическим фоном развития колледжа стал начальный период войны с Японией. Обстановка была крайне нестабильной, денег на развитие выделяли мало, поэтому становление Шанхайской консерватории проходило очень тяжело. Но достигнутые результаты являются свидетельством энтузиазма и целеустремленности и педагогов, и студентов.

Наряду с зарождением высших музыкальных учебных заведений консерваторского типа продолжается появление и учебных заведений смешанного типа. В этот период в других районах Китая открываются специализированные художественные учреждения: в 1929 году – музыкальная кафедра Женского художественного колледжа города Ченду, в 1930 – Учанский колледж искусств. В 1932 году – Государственный колледж искусств города Ханчжоу и частный Музыкальный колледж города Гуанчжоу, в 1935 году – кафедра оперы в Государственном театральном колледже, а в 1937-м – кафедра музыки Государственного театра провинции Шаньдун. Всего в это время более двадцати музыкальных образовательных учреждений. Среди них фортепианному образованию уделялось относительно серьезное внимание в Государственном колледже искусств города Ханчжоу, в Учанском и Гуанчжоуском частных колледжах [80, с. 61].

Восемь лет войны с Японией и три года гражданской и освободительной войн (1937–1949) в китайской музыкальной культуре отмечены бурным развитием песенного жанра патриотического содержания, призывавшего народные массы к борьбе с врагом.

Если говорить о развитии инструментального исполнительства (особенно фортепианного), то в силу сложной социальной обстановки оно замедлилось, хотя и появляется ряд новых учебных заведений. В 1941 году Дин Шаньдэ основал частный Шанхайский музыкальный колледж, в котором ве-

лось преподавание по трем специальностям: фортепиано, скрипки и вокала. В Чунцине один за другим были основаны музыкальные образовательные учреждения в Цинмугуане и его филиал в Сунлиньгане (позже переименованный в Шанхайский государственный музыкальный колледж в Чунцине).

Во время трехлетней освободительной войны (1946–1949) музыкальные учебные заведения функционировали и даже открывались новые в основном в регионах, которые контролировала Коммунистическая партия Китая (КПК). Там продолжалась подготовка профессиональных музыкантов.

Основным очагом фортепианного образования был Институт искусств им. Лу Сюняв Янана, который выпустил большое количество музыкантов [74, с. 89]. В 1946 году Шанхайский государственный музыкальный колледж из Чунциня вернулась в Шанхай, где был объединен с Шанхайским музыкальным колледжем и упоминавшимся выше частным колледжем.

В высших учебных заведениях в связи с предстоящими задачами – становления системы всеобщего музыкального образования и подготовки учительских кадров – было установлено два вида обучения: пятилетнее высшее образование и трехлетнее среднее (в основном педагогическое). Студенты педагогических направлений обучались целиком за счет государства. Основной дисциплиной у них был вокал, дополнительной – фортепиано. В рамках намеченной программы было сделано немало нововведений. Отметим основные.

Музыкальное образовательное учреждение в Цинмугуане в том же году (1946 г.) переехало в Нанкин, а его детские курсы – в Чанчжоу. Тогда же Гоминьдан вновь открыл в Бэйпине (Пекине) Пекинский государственный колледж искусств, который подразделялся на факультеты изобразительных искусств и музыки. Образовательное учреждение новой музыки под руководством КПК основало в Шанхае вечернее Китайское музыкальное учебное заведение, в котором велось обучение по четырем специальностям, в том числе по фортепиано и вокалу. Аналогичное учреждение было организовано в 1947 году в Гонконге [83, с. 151].

В это время в большинстве колледжей искусств создавались кафедры музыки. Среди них колледжи города Ченду, провинций Сычуань, Наньхун, Саньганцзы и т.д. Особенно выделялся Колледж искусств провинции Сычуань, ставший предшественником консерватории. Он проводил набор студентов по направлению *фортепиано*. Более того, фортепиано было для всех обязательной дисциплиной, которую студенты изучали в течение 5 лет. Это оказало большое влияние на дальнейшее развитие специального фортепианного образования в Сычуане.

В то же время, с 1938 по 1945 год было основано много учебных заведений, в которых преподавали игру на фортепиано как специальность. Среди них 11 педагогических вузов: Государственный педагогический институт, Государственный женский педагогический институт, Педагогический институт города Гуэйян, Педагогический институт города Наньнин, Педагогический институт провинции Хубэй и т.д. Профессиональная фортепианная подготовка вводилась в новых классических университетах: Юго-Западном объединенном университете, Государственном Северо-Западном объединённом университете, Государственном университете провинции Чжецзян, Педагогическом институте Государственного университета провинции Сычуань.

Наряду с этим был открыт ряд музыкальных колледжей: Государственный музыкальный колледж провинции Фуцзянь, Государственный музыкальный колледж провинции Хунань, Государственный театральный колледж, факультет музыки Бэйпинского государственного колледжа, кафедра музыки Государственного колледжа провинции Гуаньси, факультет музыки Колледжа искусств провинции Гуандун. Эти учреждения активно занимались выпуском профессиональных музыкантов и внесли значительный вклад в развитие музыкальной культуры Китая.

В Государственном музыкальном колледже провинции Фуцзянь были определены следующие специализации: *Преподаватель музыки для младшей² и средней школы* и *Музыкант-исполнитель*. По программе бакалавриата был

² В КНР общеобразовательная школа делится на младшую (по российским стандартам – начальную) и среднюю.

организован учебный процесс по вышеуказанным специальностям: Вокал, Теория музыкальной композиции, Клавишные инструменты, Струнные инструменты, Духовые инструменты, Народные инструменты.

В Колледже было два вида педагогических программ – трехлетняя и пятилетняя. На пятилетнюю программу помимо бакалавров принимали абитуриентов после младшей школы. На трехлетнюю – абитуриентов, окончивших среднюю школу. При основании педагогической кафедры большое внимание уделялось педагогике и базовому музыкальному образованию, в чем воплотилась его педагогическая направленность. Пост ректора последовательно занимали Лу Цянь, Сяо Эрхуа и Лян Лунгуан. Колледж окончило множество известных в Китае музыкантов-исполнителей и преподавателей музыки, например, Ян Миньван, Ван Пэйян, Ша Ханькунь.

В июле 1941 года при Педагогическом институте провинции Хубэй были открыты специальные музыкальные курсы. Их цель состояла в подготовке учителей музыки для средней школы. В 1942 году был основан факультет музыки Бэйпинского педагогического университета, в 1943 году – факультет музыки Государственного института города Чунцин. Система обучения включала пятилетний бакалавриат и трехлетнюю программу подготовки учителей общеобразовательных школ. Основными предметами были вокал, фортепиано и теории музыки, включались и другие дисциплины. В том же году в Сиане открыт Северо-Западный музыкальный институт для подготовки бакалавров исполнителей и преподавателей музыки. В январе 1944 года в Государственном педагогическом университете провинции Хубэй был открыт факультет музыки. В августе 1946 года основан факультет музыки Педагогического института корейского автономного района Чанбай, музыкальная кафедра открыта в Спортивном педагогическом колледже провинции Цзянси. В 1946 году в городе Тэйбэй была открыта музыкальная кафедра при Педагогическом институте провинции Тэйвань. В начале там культивировалась только двухлетняя подготовка, позже замененная на пятилетнюю. Особо следует отметить, что в сентябре 1947 года в городе Чанша открыли Музыкальный кол-

ледж провинции Хунань, ректором которого стал Ху Жань. Первый набор составил 70 студентов, колледж реализовал две программы: специалист и педагогическая подготовка. Программа педагогической подготовки была трехлетней, предполагала обучение преподавателей музыки, программа специалиста – пятилетней, ориентирована на выпуск музыкантов-исполнителей.

Таким образом, еще раз подчеркнем, что несмотря на сложную обстановку в стране, вызванную войной, с 1941 по 1949 годы число высших и средних учебных заведений по подготовке музыкантов-исполнителей и педагогов продолжало расти. Всего за период 1941–1949 гг. в Китае появилось почти 50 музыкальных учебных заведений.

Развитие фортепианного искусства в ранний период образования КНР (1949–1966). За 17 лет Китайская Народная Республика сделала огромный успех в развитии профессионального музыкального образования.

Особое внимание правительство Китая посвятило развитию музыкальной культуры. Было осуществлено большое число музыкальных программ международного уровня, способствовало приезду известных в мире пианистов на гастроли по Китаю. Все это позволило становление талантливых исполнителей для участия в международных конкурсах. Из-за рубежа было приглашено немало высоко профессиональных педагогов, большей частью из Советского Союза.

В 1960-е годы в крупных городах страны было организовано множество симфонических оркестров, хореографических ансамблей и других исполнительских коллективов, которые гастролировали по всему Китаю [74, с. 106]. Один за другим в Пекине и Шанхае были открыты две больших фабрики по производству фортепиано, затем – в Инкоу и Гуанчжоу. Благодаря работе этих предприятий пианино и рояль перестали быть чем-то необычным даже в отдаленных районах.

После этого стало быстро внедряться консерваторское фортепианное образование. В 1927 году был создан Факультет фортепиано Шанхайской консерватории. Его предшественником стал клавишно-инструментальный фа-

культет Шанхайского государственного музыкального колледжа. Борис Захаров стал деканом факультета с 1929 года, русский пианист. Борис Захаров на факультет пригласил известных зарубежных и китайских пианистов в качестве преподавателей.

В 1949 году было начато строительство Центральной консерватории, и уже в 1950 году она посредством слияния нескольких учебных заведений открылась в Тяньцзине. В нее вошли факультет музыки Яньцзинского университета (1927 г.), факультет музыки Китайского северного университета искусств (1939 г.), Государственного музыкального института города Нанкин (1940 г.), факультет музыки Бэйпинского государственного колледжа искусств (1946 г.), а также Гонконгская и Шанхайская консерватории, факультет музыки Бэйпинского института искусств им. Лу Синя (1948 г.). Государственный музыкальный институт города Нанкин стал базовой структурой нового учебного заведения. В год основания консерватории был открыт факультет фортепиано. В 1958 году Центральная консерватория переехала из Тяньцзина в Пекин.

В 1953 году, Пекинская и Шанхайская консерватории (которые тогда назывались, соответственно, «Центральная консерватория» и «Восточный филиал Центральной консерватории») получили статус общекитайских центров теории и практики преподавания фортепианного искусства. В 1956 году «Шанхайское отделение центральной консерватории» переименовали в Шанхайскую консерваторию.

Авторитетные педагоги вышеуказанных этих учебных заведений разработали и утвердили комплект дисциплин и учебных программ, необходимых для учебного процесса. Коллективы педагогов консерваторий разработали и внедрили 14-летнюю систему музыкального образования в стране. Эта система впервые стала готовить педагогов музыки для младшей школы и до вуза. Все это повысило уровень подготовки студентов и качество музыкального образования в целом по Китаю. Были также созданы исполнительские коллективы, которые проводили разнообразные программы для проверки и закрепления навыков учащихся.

Музыкальное образование с профилем фортепиано стало быстро развиваться в других образовательных учреждениях. Было открыто пять музыкальных колледжей: Северо-восточный (Шэньян), Северо-западный (Чэнду), Южный (Ухань), Музыкальный колледж в Сиане и Гуанчжоу. В Тяньцзине была основана консерватория, ставшая региональным центром подготовки пианистов [74, с. 138].

Ряд лучших колледжей в конце 1950–80-х годов был преобразован в консерватории. Северо-западный музыкальный колледж в 1959 году сменил название на Сычуаньскую консерваторию, Южный музыкальный колледж в 1985 году стал Уханьской консерваторией, Северо-восточный музыкальный колледж в 1958 году – Шэньянской консерваторией. Музыкальный колледж города Сиань в 1960 году стал Сианьской консерваторией, Музыкальный колледж города Гуанчжоу в 1985 году – Синхайской консерваторией. В 1964 году при поддержке Чжоу Эньлая была основана Китайская консерватория. Названные учебные заведения равномерно распределены по территории КНР, они стали основой всей структуры музыкального образования страны в те годы.

В это же время специальность *Фортепиано* открывается на факультетах музыки четырех институтов искусств: Института искусств города Нанкин, Института искусств НОАК, Цилиньского института искусств и Института искусств провинции Шаньдун. Эта специальность также появилась на соответствующих факультетах семи провинциальных педагогических университетов (Хунань, Сычуань, Аньхой, Фуцзянь, Шаньдун, Цилинь, Внутренняя Монголия) и трех городских (Нанкин, Пекин, Харбин). В 1950-е годы многие выпускники вновь созданных факультетов поехали по направлению в самые отдаленные регионы Китая, что во многом способствовало повсеместному вниманию к такому инструменту как фортепиано. Это способствовало росту уровня музыкальной культуры населения.

Музыкальное образование, которое лежит в основе музыкальной культуры, развивалось и быстро достигло значительных успехов. Обусловлено это

было введением обязательных уроков музыки в младшей и средней школах. Все это требовало большое количество специально подготовленных кадров.

Среди основанных в тот период центров подготовки учителей музыки в системе высших педагогических учебных заведений наиболее значительными стали: факультеты музыки Пекинского, Юго-Западного, Северо-Восточного, Хэбэйского педагогических университетов, факультет искусств Северо-Западного педагогического института, кафедра искусств Педагогического института города Гуэйян, факультет искусств и спорта Педагогического института провинции Шаньдун, кафедра искусств Педагогического института города Кунмин и кафедра искусств Педагогического университета города Нанчан.

В 1952 году на основе проверки вузов была проведена реформа высшего образования. По всему Китаю открылись еще 31 высшее педагогическое учебное заведение. В пятнадцати из них учреждены факультеты музыки, в том числе в Пекинском педагогическом университете, Северо-Восточном педагогическом университете, Педагогическом институте провинции Аньхой, Северо-Западном педагогическом институте.

Эта система образования была заимствована у СССР. Она базировалась на образовательных концепциях и методиках преподавания. Планирование учебного процесса, набор дисциплин и учебных материалов по обучению педагогов по фортепиано официально были признаны как обязательный предмет для всех студентов, обучающихся в Китае.

Здесь надо заметить, что учебная модель была напрямую скопирована в высшем педагогическом образовании, отсюда появились проблемы. Одной из них стало чрезмерно большое количество обязательных непрофильных учебных дисциплин.

Рассматривая систему музыкального образования, надо отметить ее эффективность. Это отметили все эксперты, ибо она намного улучшила подготовку профессиональных кадров.

Уже в конце 1950-х годов множество специалистов из СССР стало при-

езжать в Китай. И наоборот, китайские студенты в массовом порядке учатся в СССР. Это значительно подняло уровень исполнения классического репертуара отечественными пианистами. Достаточно сказать, что Лю Шикунь, Фу Цун, Инь Чэньцзун и другие китайские пианисты завоевывают первые награды на международных конкурсах.

В 1966 году начался десятилетний период Культурной революции. ЦК КПК вынес в отношении всех учебных заведений решение о прекращении занятий, развитие музыкального образования в Китае остановилось.

В период Культурной революции Центральная консерватория и Китайская консерватория были объединены, получив название «Центральный университет искусств Седьмого мая». Его учебная деятельность во многом парализовалась. К счастью, стараниями преподавателей и студентов учебная библиотека была сохранена, хотя и закрыта. Руководство и преподавательский состав обеих консерваторий подвергались необоснованной критике, оскорблениям и унижениям. Десять преподавателей Шанхайской консерватории в начальный период Культурной революции были убиты, многие профессора, среди них Ян Цзяжэнь и Фань Цзысэн, погибли позже. Фортепианная музыка в Китае в это время практически находилась под запретом.

В 1970 году стартовала компания «возобновления учебы и совершения революции». В Пекине, как уже говорилось, открылся «Центральный университет искусств Седьмого мая», в Шанхае – «Музыкальные курсы Седьмого мая». В этих учреждениях были запрещены зарубежные образовательные материалы, в том числе и зарубежная музыка. Вместо этого рекомендовались революционные песни. Подготовка студентов была очень низко. Многие известные преподаватели отстранены от работы, учебный процесс практически разрушен.

Годы Культурной революции стали катастрофой для китайской культуры. Фортепианное искусство значительно деградировало. Множество специалистов было репрессировано, а инструменты европейского происхождения объявлены «ненужным старьем» [109, с. 123]. Фактически музыкальное обра-

зование как в классических, так и в педагогических университетах было закрыто. Преподавателей называли «врагами рабочего класса». Большинство из них в соответствии с программой «вверх в горы, вниз в села» были отправлены на «рабочее перевоспитание» в сельскую местность, факультеты музыки переименованы в «факультеты революционного искусства». Достаточно сказать, что педагогический колледж города Цзинин преобразовали в Педагогический университет провинции Хэбэй и в Педагогический институт провинции Хэбэй. Последние получили название «факультетов военного искусства», обучение по специальности «музыка» в них длилось два года [83, с. 195].

С начала 1970-х годов одно за другим открываются следующие образовательные учреждения и программы: факультет искусств Ганьнаньского педагогического института (1971), факультет революционного искусства Цицикарского педагогического института (1972), факультет революционного искусства Шанхайского педагогического университета (1972), специальность «Музыка» на факультетах искусств Педагогического университета провинции Цзянси (1972), Педагогического университета провинции Аньхой, Педагогического университета города Наньчан (1972), Педагогического института Внутренней Монголии (1972), Педагогического университета провинции Фуцзянь (1973), Северо-Восточного педагогического университета (1973), Педагогического колледжа города Дэчжоу (1973), Педагогического колледжа города Хуайхуа (1973), Института искусств города Фуян (1974), Педагогического института провинции Шаньдун (1976), Педагогического института города Цюйфу (1976), факультет музыкальной педагогики Института искусств провинции Шэньси (1972). Всего было введено более двадцати преобразований.

В 1970 году подготовка кадров начала осуществляться по новой концепции обучения. Выпускники вузов стали распределяться учителями в младшие школы, что во многом решало кадровую проблему.

Новый курс развития КНР. В этот период сначала надо было восстановить музыкальное образование. Были восстановлены учебные стандарты для поступающих и выпускников. Сам процесс обучения в консерваториях стал

приобретать профессиональные основы подготовки. Пекинская и Шанхайская консерватории снова стали приобретать статус «общекитайских центров фортепианного образования» [80, с. 43].

Открылось немало новых музыкально-педагогических учреждений. В первую очередь возродилась уже существовавшая до этого система. При консерваториях постепенно восстанавливали кафедры, факультеты музыки. Институты искусств не только открыли специальность фортепиано, но и начали по этой специальности готовить магистров. Постепенно педагогические университеты и институты появились во всех провинциях Китая, где развивалась специальность Фортепиано. Постепенно из дисциплины по выбору, предмет «Фортепиано» был переведен в самостоятельную дисциплину, а затем и в отдельную специальность. В дальнейшем и начали подготовку магистров по этой специальности.

Факультеты музыки Нанкинского, Юннаньского, Гуаньсиского института искусств, специальность «Музыка» факультетов искусств Пекинского педагогического университета, Педагогического университета Внутренней Монголии, Северо-Восточного, Хэнаньского, Китайского Центрального, Северо-Западного, Шанхайского, Цзянсиского, Шаньдунского педагогических университетов также стали работать в этом направлении. В этих университетах была сначала заложена мощная материально-техническая база, позволявшая быстрыми темпами подготовить много исполнителей и композиторов, заложить основы дальнейшего развития специальности фортепиано. Стало прогрессировать внедрение вечернего фортепианного образования [83, с. 281].

Интерес к освоению такого инструмента как фортепиано быстро распространился по всей стране. Росло число музыкальных школ и ассоциаций. Особенно в больших и средних городах, появилось большое число частных педагогов, обучающих игре на фортепиано. «Фортепианное образование в Китае приобретало массовый характер» [96, с. 282].

На этом фоне в Китае развивается международное сотрудничество. Из-за рубежа приглашаются специалисты высшей квалификации. Осваиваются

новые концепции, технологии музыкального образования, идет подготовка других учебных материалов. Интенсифицируется наука отечественными специалистами, что способствует введению для вузовских педагогов обязательной научно-методической работы. Китайские вузы активно обмениваются опытом с зарубежными партнерами. В итоге происходит становление национальной образовательной системы нового уровня» [80, с. 49].

В 1990-е годы зафиксировано повышение статуса многих педагогических образовательных учреждений, занимающихся фортепианной подготовкой педагогов для общеобразовательных школ. Значительная часть из них постепенно преобразуется в институты и университеты, а при классических и педагогических вузах открывается более ста шестидесяти факультетов музыки и искусств: Чанчуньском, Цзилиньском, Синьцзянском, Ханчжоуском педагогических институтах и университетах, кафедра музыки Педагогического колледжа города Аньян, факультет художественного образования Университета города Сямэнь и др.

В 1979 году Министерство образования КНР в Чжэнчжоу провело конференцию, которая была посвящена художественным специальностям в системе высшего педагогического образования. В ее резолюции говорилось о том, что надо расширить подготовку специалистов для младшей и средней школ по специальности фортепиано. Появился четырехлетний бакалавриат, концепция обучения и учебный план. Основу специальности составили дисциплины Теория музыкальной композиции, Хоровое пение и Полифоническая музыка, Анализ музыкальных произведений, Оркестровка, Практическая композиция, Вокал, Фортепиано, Инструментальная музыка и т.д. Таким образом, Фортепиано определялось как основная дисциплина.

С 1983 года началась публикация хрестоматий, ориентированных на концентрацию учебного фортепианного репертуара. Среди них – «Базовый курс фортепиано», «Начальная практика игры на фортепиано», «Фортепианный аккомпанемент в вокальном исполнении», «Курс фортепиано», «Фортепиано» и т.д. В этих сборниках ярко выражена педагогическая направ-

ленность, в них содержались произведения зарубежных и китайских композиторов разных эпох. Они постоянно совершенствовались, что послужило значительным стимулом к повышению уровня фортепианного образования в XXI веке.

Все консерватории и крупные художественные институты с 1980-х годов предложили абитуриентам специальность «Музыкальное образование». Педагогические факультеты разработали буклеты, в которых сообщалось о том, что они начали подготовку музыкантов-педагогов.

В 1990-е годы в Китае широкое развитие получило магистерский уровень педагогического образования. К 1995 году на восьми факультетах музыки педагогических университетов программы магистерской подготовки были открыты в: Пекинском, Северо-Западном, Шанхайском, Нанкинском, Фуцзянском, Аньхойском, Юго-Западном, Внутренней Монголии. Позже подобные программы появились в Столичном и Харбинском педагогических университетах.

В Китае в этот исторический период насчитывалось 85 вузов, которые стали готовить магистрантов по специальности Фортепиано. Магистерский уровень по специальности Фортепиано не был последним. В 1996 году на факультете музыки Педагогического университета провинции Фуцзянь был открыт докторский уровень подготовки специалистов фортепиано. Этот университет был первым, открывшим педагогические докторские программы, позволяющие получить самую высокую квалификацию.

Классические университеты также открыли докторские программы подготовки специалистов по музыкальному образованию, что значительно повысило способность страны вести подготовку специалистов самого высокого уровня в XXI веке.

Итак, в развитии фортепианного образования в Китае следует отметить роль политических событий. Его зарождение началось после опиумной войны. С того момента Китай больше не был закрытой страной, поэтому фортепианная музыка стала широко распространяться в стране. Но, так как боль-

шинство учителей фортепианной игры не были профессионалами, то формирование фортепианной педагогики долгое время оставалось ограниченным.

Начиная с 1919 года, после «Движения 4 мая» и до японо-китайской войны в 1937 году происходит становление профессионального музыкального образования, активизация этого процесса в Пекине и Шанхае. Открытие при Пекинском университете «Образовательного учреждения музыки» положило начало высшего профессионального фортепианного образования в Китае. Сильное влияние на его развитие оказало основание Сяо Юмэем Шанхайского музыкального колледжа. Под воздействием этих двух образовательных заведений, а также других колледжей и университетов по всей стране стало развиваться музыкальное искусство, открываться художественные учебные заведения. Фортепианное образование в этот период было особенно популярным во многих регионах Китая.

В течение следующих восьми лет войны против японских захватчиков и трехлетней Гражданской войны развитие фортепианного образования замедлилось. Тем не менее, по всей стране в тот период было открыто почти 50 учебных заведений, где преподавалось фортепиано. Первые 17 лет после становления Китайской Народной Республики являются важным периодом для эволюции фортепианного искусства. Правительство уделяет большое внимание его развитию, стимулирует проведение международных мероприятий по обмену опытом. Большую помощь им оказывают специалисты из Советского Союза, в частности известная пианистка, профессор Т.П. Кравченко [см.: 3].

Центральная и Шанхайская консерватории стали центрами подготовки специалистов в области фортепианного искусства и фортепианной педагогики, а также ведущими научно-исследовательскими учреждениями. Государство открыло ряд музыкальных колледжей и пять институтов искусств, стимулировало развитие региональных консерваторий. Педагогических образовательных учебных заведений, где обучались фортепианной игре, стало более сорока.

Культурная революция имела катастрофические последствия для ис-

кусства Китая, в том числе для фортепианного образования. Вместе с тем только в ее последний период было открыто 20 музыкальных образовательных учреждений. Это свидетельствует о мощном творческом потенциале народа и о его стремлении к познанию.

В эпоху «реформ и открытости» среди молодежи усилился интерес к учебе в консерваториях, что привело к настоящему фортепианному буму и дало толчок дальнейшему развитию музыкальной культуры Китая.

Была восстановлена деятельность фортепианных факультетов в учебных заведениях, открыты новые. В совокупности их стало почти 160. В 85 вузах начали готовить магистров по фортепиано.

§ 2. Современное консерваторское фортепианное образование в Китае

Общепринято, что в музыкальном образовании консерватории занимают лидирующие позиции.

В современном Китае сегодня насчитывается более двух тысяч высших учебных заведений. Из них 11 консерваторий: Шанхайская (1927), Центральная (1950), Сычуаньская (1952), Шэньянская (1953), Уханьская (1953), Сианьская (1956), Синхайская (1957), Тяньцзиньская (1958), Китайская (1964), Чжэцзянская (2015) и Харбинская (2016) [83, с. 141]. Среди них только Центральная консерватория контролируется Министерством образования Китая. Другие курируются правительством городов и провинций. Лишь Центральная консерватория вошла в «Проект 211», объединяющий учебные заведения самой высокой квалификации.

«Проект 211» стартовал в 1995 году. Он стал частью подготовки к мировой технической революции. К началу XXI века она охватила весь Китай. В результате этого глобального инновационного процесса в стране открылось более 100 новых вузов.

Прослеживая путь развития фортепианного образования в стране, нуж-

но обратить внимание на то, что государство, открыв консерватории, вкладывало в их становление большие средства, уделяло внимание развитию музыкальных дисциплин.

После основания КНР Шанхайская консерватория и образованная вскоре Центральная стали главными общекитайскими центрами подготовки пианистов-исполнителей [190, с. 10]. В 2001 году в структуре Центральной консерватории появился научно-исследовательский институт, который стал гуманитарным научно-исследовательским центром в области социальных наук китайской музыки.

Центральная консерватория уделяет большое внимание культурному обмену с другими странами. Преподаватели и студенты направляются на стажировку за рубеж. Каждый год в Китай приезжают известные зарубежные музыканты-исполнители, педагоги и ученые для чтения лекций и проведения практических занятий со студентами и преподавателями. Среди приглашенных были всемирно известный австрийский пианист Пауль Бадур-Скода, американский пианист и дирижер Леон Флейшер [109, с. 127]. Были заключены соглашения о сотрудничестве с Королевским колледжем музыки в Лондоне, Московской государственной консерваторией им. П.И. Чайковского, Французским Национальным институтом музыки и танца, Джульярдской школой, Венским университетом музыки и исполнительского искусства, Музыкальной академией Ференца Листа и другими всемирно известными высшими музыкальными учебными заведениями.

В 2003 году при Шанхайской консерватории открылся Международный центр фортепианного искусства. В нем студенты могут обучаться у зарубежных и местных специалистов высочайшего класса. Поэтому Шанхайская консерватория, также как Центральная в Пекине является в стране центром подготовки пианистов-профессионалов. Каждый год Центр проводит мастер-классы музыкантов международного уровня в области фортепианного искусства, и все заявители могут выбрать для себя форму участия в стажировке; также допускается выбор руководителя для индивидуальных занятий. Центр

обеспечивает широкие возможности совершенствования исполнительского и педагогического мастерства.

Кроме того, Шанхайская консерватория создала широкий спектр прямого межвузовского сотрудничества с учебными заведениями России, США, Нидерландов, Австрии, Норвегии, Испании, Австралии, Германии, Японии, а также пригласила на постоянную работу по контракту ряд всемирно известных музыкантов на должности профессоров и преподавателей.

Китайские пианисты завоевывали лауреатские премии на международных конкурсах, начиная с 1950-х годов. Достаточно вспомнить блистательные выступления Лю Шикуня на I Международном конкурсе им. П.И. Чайковского в 1958 году. Но Лю Шикунь совершенствовался в Ленинградской консерватории у Т.П. Кравченко, что оказало на него сильное влияние. Однако в 1980-е годы лауреатскими званиями международных конкурсов отмечаются уже студенты Центральной консерватории, классов профессоров Чжу Гони, Пан Имина, Ли Чифана ([170, с. 114], см. Таблицу 1).

Таблица 1

Лауреаты	Год	Страна	Название конкурса	Результат конкурса	Профессора
Чу Дамин	1981	США	VI международный конкурс им. Вана Клиберна	VI место	Чжу Гони
Вэй Даньвэнь	1985	США	Международный конкурс им. Робера Казадзюса	VI место	Ли Чифан
Пань Сюнь	1987	Чили	XIV Международный конкурс им. Др. Луис Сигаль	III место	Пан Имин
Вэй Даньвэнь	1988	Канада	Международный конкурс в Монреале	IV место	Ли Чифан
Вэй Даньвэнь	1988	США	Международный конкурс им. Робера Казадзюса	Дипломант	Ли Чифан

Студенты фортепианного факультета Шанхайской консерватории, классы профессоров У Лэи, Гонг Тн, Сяо Мин, Фан Далэй, также завоевали престижные награды международных конкурсов (см. Таблицу 2):

Таблица 2

Лауреаты	Год	Страна	Название конкурса	Результат конкурса	Профессора
Лю Ифань	1980	Польша	XI Международный конкурс имени Фредерика Шопена	Дипломант	У Лэй
Цинь Инмин	1981	Франция	Международный конкурс имени Маргерит Лонг	VI место	У Лэй
Ду-Нинву	1983	Япония	II Международный конкурс в Токио	V место	Сяо Мин
Ду-Нинву	1985	Австралия	III Международный конкурс в Сиднее	I место	Сяо Мин
Кун Сяндун	1986	СССР	VIII международный конкурс им.П.И.Чайковского	III место	Фан Далэй
Кун Сяндун	1987	Испания	IX Международный конкурс в Сантандере	IV место	Фан Далэй
Кун Сяндун	1987	КНР	Международный конкурс в Шанхае	Дипломант	Фан Далэй
Ли Цзянь	1987	США	Международный конкурс	III место	Гонг Тн
Кун Сяндун	1988	США	IX Международный конкурс пианистов имени Джинны Бахауэр	I место	Фан Далэй
Лю Ифань	1988	США	IX Международный конкурс пианистов им. Джинны Бахауэр	Дипломант	У Лэй

После 1980-х годов все большее количество студентов из других вузов Китая получает награды на международных конкурсах в Европе, США, Азии. Таких китайских исполнителей как ЛангЛанг, Ву Ди, Чен Са, Ву Чи, Ли Юнди, Ван Утя, Шен Веню и других сегодня знают во всем мире [110, с. 34]. Все это свидетельствует о том, что уровень фортепианного образования в Китае растет.

Наряду с достижениями в подготовке пианистов наблюдаются и отдельные негативные явления. Во многом они обусловлены перегрузками учебных планов, которые значительно отличаются в двух центральных консерваториях ([166, с. 115], см. Таблицы 3, 4).

**Учебный план
специальности «Фортепиано» в Центральной консерватории:
(срок обучения 4 года)**

Тип дисциплины	Название дисциплины	Количество часов в неделю	Количество семестров
Общеобразовательные предметы	Классический маоизм	2	1
	Теория Дэн Сяопина	2	1
	Марксистская философия	2	1
	Политэкономия марксизма-ленинизма	2	1
	Этика и мораль	2	1
	Базовое правоведение	2	1
	Английский язык	4	4
	Физическое воспитание	2	4
Базовые специальные предметы	Теория музыки	2	1
	Сольфеджио	3	4
	Гармония	2	2
	Полифоническая музыка	2	1
	Анализ классических произведений	2	2
	История китайской музыки	2	2
	История западной музыки	2	2
	Китайские народные песни	2	1
	Китайская народная инструментальная музыка	2	1
	История фортепианного искусства	2	2
Специальные предметы	Сольное исполнительство	2	8
	Камерное исполнительство	2	2
	Концертмейстерский класс	2	8
	Музыкальная педагогика	2	2

**Учебный план
специальности «фортепиано» в Шанхайской консерватории:
(срок обучения 4 года)**

Тип дисциплины	Название дисциплины	Количество часов в неделю	Количество семестров
Базовые предметы	Этика, мораль и базовое правоведение	2	1
	Марксистская философия	2	1
	Классический маоизм	2	1
	Теория Дэн Сяопина	2	1
	Филология	2	1
	Английский язык	2	4
	Физическое воспитание	2	4
	Основы искусствоведения	4	4
	Основы РС	2	4
Базовые специальные предметы	История китайской музыки	2	2
	История западной музыки	2	2
	Китайские народные песни	2	1
	Китайская народная инструментальная музыка	2	1
	История фортепианного искусства	2	2
	Теория обучения игре на фортепиано	2	2
	Анализ фортепианных произведений	2	2
	Сольфеджио	4	2
	Теория музыки	2	1
	Гармония	2	2
	Полифоническая музыка	2	1
	Анализ классических произведений	2	2
Специальные предметы	Фортепианное сольное исполнительство	2	8
	Концертмейстерство (вокальному и инструментальному исполнению)	2	2
	Камерное исполнительство	2	8
	Написание дипломной работы	2	2

Под общими базовыми курсами обычно подразумевается курсы по

культурологии и обществознанию, имеющие философскую составляющую. Целью этих курсов является формирование у студентов чувства социальной ответственности и повышения уровня общей культуры. Во всех вузах Китая (включая консерватории) этим курсам уделяется большое внимание.

В Центральной консерватории в число базовых дисциплин входят: Обзорный курс маоизма, Теория Дэн Сяопина, Марксистская философия, Политэкономия марксизма-ленинизма, Идеологическое и нравственное воспитание, Нормы права, Английский язык и Физкультура.

В Шанхайской консерватории в соответствии с тенденциями мирового развития в список обязательных, помимо вышеперечисленных, входят основы владения РС. Сравнение показывает, что программа Шанхайской консерватории имеет больше разносторонних дисциплин. Таким образом, эта образовательная программа способствует тому, что у студентов расширяется кругозор. Кроме того, чтобы студенты могли получить знания о мировой культуре и искусстве, в программы включены дисциплины по филологии, мировой художественной культуре и теории искусства [166, с. 113].

На основе изучения обзорного курса маоизма, теории Дэн Сяопина, марксистской философии, политэкономии марксизма-ленинизма, морально-нравственного воспитания и норм права необходимо привить студентам правильные взгляды на мир, человека и идеологические ценности, заложить принципы нравственности и морали, а также базу марксистского учения, чтобы они смогли стать думающими и разбирающимися в проблемах современного мира специалистами. Это полностью соответствует целям воспитания специалистов в Китае.

Базовых предметов музыкальных специальностей в обеих консерваториях в среднем 10. Дисциплины по истории музыки и искусства, анализу музыкальных произведений, теории музыки связаны со специальностью. Они помогают больше узнать о развитии фортепианного искусства, повышают способность осмысливать музыкальные произведения, развивают эстетический вкус.

В Шанхайской консерватории есть дисциплины «Теория обучения игре на фортепиано» и «Анализ фортепианных произведений». Эти дисциплины не только позволяют студентам приобретать необходимые знания по теории и методике преподавания фортепиано, но и способствуют развитию творческого потенциала студентов, навыков самообразования [166, с. 128].

Что касается специальных предметов, то обязательными среди них являются Фортепианное сольное исполнительство, Камерное исполнительство и Концертмейстерский класс, на которые в обеих консерваториях выделено одинаковое количество часов. Эти дисциплины являются ведущими в формировании специалиста. С точки зрения трудоустройства они ориентированы на основные профили профессиональной деятельности.

Разница между программами консерваторий состоит в том, что в Шанхайской консерватории отсутствует Музыкальная педагогика, ориентированная на преподавательскую практику. Однако есть дисциплина Написание дипломной работы, в процессе которой студенты обретают навыки исследования и оформления научных текстов.

Таким образом, в Центральной консерватории больше внимания уделяют формированию у студентов навыков преподавания музыки, а в Шанхайской – проведению научных исследований.

В заключении параграфа возможны следующие выводы:

Из одиннадцати консерваторий Китая ведущее положение занимают две старейшие консерватории – Шанхайская и Центральная. Безусловно, уровень преподавания, организация учебного процесса не во всех консерваториях страны на уровне Шанхайской и Центральной. Но они являются эталоном в подготовке пианистов в КНР, и на них ориентируются другие консерватории.

Обучение специальности «Фортепиано» проводится в соответствии с требованиями современности. Об этом убедительно свидетельствует список лауреатов и дипломантов международных исполнительских конкурсов в разных странах: России, США, Канаде, Франции, Чили, Австралии и др.

В структуре учебных планов учитывается китайский менталитет, осо-

бенности национальной культуры и социально-общественного строя. Обучение включает в себя общую идеологическую подготовку (в соответствии и политической доктриной КНР), нравственно-этическую, культурологическую, общепрофессиональную, содержащую необходимый комплекс музыкально-теоретических и исторических дисциплин и серьезную специальную подготовку. Ее всеохватность предполагает широкий спектр трудоустройства выпускников: они могут работать концертными исполнителями – солистами, артистами камерного ансамбля и концертмейстерами, преподавателями фортепиано в высших учебных заведениях.

Сравнение учебных планов обеих консерваторий свидетельствует о том, что определяющая цель обучения в них единая – формирование высококвалифицированного, эрудированного пианиста – исполнителя и педагога [118, с. 269].

§ 3: Фортепианное образование в университетах КНР

Китай – огромная страна с населением полтора миллиарда человек. 700 миллионов из них – учащиеся школ, средних и высших учебных заведений. Потребность в музыкальных педагогических кадрах на протяжении XX – начала XXI веков решалась путем открытия специальных учебных заведений и факультетов, главным образом в системе университетов самого разного профиля.

Сегодня в Китае функционирует 134 университета, в которых ведется преподавание по специальности «Фортепиано». Большинство из них расположены в провинциях и крупных городах.

Обычно данные учебные заведения разделяли на 13 видов. Их различали как классические университеты – 60; педагогические университеты – 41; политехнические университеты – 5; технические университеты – 7; океано-

логический университет – 1; университеты традиционной культуры – 10; финансово-экономический университет – 1; университет авиации и космонавтики – 1; университеты транспорта – 2; университеты нефтяной промышленности – 2; объединенный университет – 1; промышленный университет – 1; сельскохозяйственные университеты – 2.

Открывались эти учебные заведения в следующей динамике (Таблица 5):

Таблица 5

1910-е гг.: 20	1960-е гг.: 48
1920-е гг.: 3	1970-е гг.: 3
1930-е гг.: 12	1980-е гг.: 7
1940-е гг.: 8	1990-е гг.: 7
1950-е гг.: 23	2010-е гг. XXI века: 3

Данная таблица показывает, что «пик» открытия университетов приходится на 1910-е и 1950–60-е годы. Ученые объясняют это социально-культурной и общественно-политической ситуацией в стране, которая диктовала острую необходимость в подготовке профессиональных кадров в области промышленного производства, науки, гуманитарных знаний.

Поэтому фортепианные кафедры в университетах открывались на самых разных факультетах художественного профиля: факультетах музыки – 64; факультетах искусства – 48; факультетах музыки и танца – 9; факультетах искусства и медиа – 3; факультетах искусства и дизайна – 6; факультетах культуры и искусства – 3, а также одна на педагогическом.

Интересная динамика прослеживается на факультетах художественного профиля и одновременно фортепианных кафедр, причем с фиксацией перспективы на третье десятилетие XXI века (Таблица 6):

Таблица 6

1910-е гг.: 1	1970-е гг.: 3
1920-е гг.: 1	1980-е гг.: 8
1930-е гг.: 2	1990-е гг.: 17
1940-е гг.: 3	2000-е гг.: 23
1950-е гг.: 4	2010-е гг.: 43
1960-е гг.: 13	2020-е гг.: 5

Однако, пока неизвестны сроки открытия одиннадцати факультетов и

кафедр. Здесь явно просматривается динамика процесса с 1910 года по 2000 год. Последний прямо связан с политикой государства в области эстетического воспитания учащихся общеобразовательных школ, средних и высших учебных заведений, подготовкой для них кадров музыкантов-педагогов.

Анализируя процесс развития фортепианного образования в Китае следует учитывать, что в университетах фортепианное образование начало развиваться практически одновременно с консерваторским, его качество было ниже и росло постепенно. В процессе становления системы подготовки кадров-педагогов музыкантов для общеобразовательных школ, университеты добились хороших результатов. Вместе с тем воспитать большое количество специалистов при сильном различии экономического потенциала разных регионов достаточно сложно, поэтому уровень университетского образования в целом и фортепианного в частности на сегодняшний день остается разным. Наиболее высок он в таких крупных экономических и культурных центрах как Пекин, Шанхай, Тяньцзинь и др.

Эти 134 университета расположены в разных городах и провинциях.

В Пекине 5 университетов, в Тяньцзине 1, в Шанхае 3, в провинции Хэнань 6, в провинции Шаньдун 13, в провинции Аньхой 3, в провинции Цзянсу 6, в провинции Чжэцзян 4, в провинции Фуцзянь 5, в провинции Цзянси 6, в провинции Гуандун 7, в провинции Хубэй 5, в провинции Хунань 5, в провинции Хэйлунцзян 6, в провинции Гиринь 7, в провинции Ляонин 7, в провинции Сычуань 8, в городе Жончин 2, в провинции Хэбэй 3, в провинции Шаньси 4, в провинции Шанхи 3, в провинции Ганьсу 3, в провинции Юньнань 3, в провинции Гуйчжоу 3, в провинции Гуанси 3, в провинции Цинхай 2, в провинции Хайнань 2, в провинции Нинся 2, в провинции Синьцзян 2, в провинции Внутренняя Монголия 4, в провинции Тибет 1 университет.

Уровень фортепианного образования в регионах зависит не только от экономической и общекультурной ситуации, но и от количества факультетов в университетах с кафедрами «Фортепиано». Оно лучше в тех городах и провинциях, где есть консерватория. Там музыкальное образование в целом и

преподавание фортепиано в частности развиты лучше, так как выше квалификация преподавательских кадров. Консерватории стимулируют развитие музыкального образования в территориально близких вузах.

В Китае консерватории есть в Пекине, Тяньцзине, Шанхае, Харбине, а также в провинциях Хубэй, Сычуань, Гуандун, Шэньси, Ляонин, Чжэцзян, Хэйлунцзян. Совпадение благоприятных экономических и культурных факторов приводит к тому, что фортепианное образование в университетах этих городов и провинций служит примером для остальных вузов страны.

Большинство университетов, в которых ведется подготовка по фортепиано – классические и педагогические. Фортепианные кафедры открывались на разных факультетах педагогических университетов (всего 41): искусства и медиа – 2; музыки – 35; музыки и танца – 1; искусства – 3.

Также кафедры фортепиано открывались на различных факультетах классических университетов (всего 60): музыки – 19; искусства – 31; искусства и дизайна – 3; музыки и танца – 5; культуры и искусства – 1; искусства и медиа – 1.

Фортепианное образование, получаемое в классических и педагогических университетах, обладает чертами общности и различия. К общим относятся такие, как уровень фортепианной подготовки: по сравнению с консерваториями, где во главу угла ставится приобретение высоких исполнительских навыков, овладение техникой, университеты выдвигают перед своими студентами более широкие образовательные задачи. Следует учесть, что на факультеты музыки поступают студенты с разной фортепианной подготовкой, музыкальный инструмент они осваивали до вуза. К тому же большинство абитуриентов учились музыке дома, частным образом. И если они занимались вокалом, струнным или духовым инструментом, то фортепиано начинают осваивать только в вузе.

В настоящее время в фортепианном образовании существует две специализации – педагогическая и исполнительская. Эти два направления существуют как в педагогических университетах, так и классических. Однако в

педагогических университетах большое внимание уделяется музыкально-педагогическому образованию, а в классических – исполнительству.

Преподавателей фортепиано в педагогических и классических университетах разделяли на три типа. К первому относятся те, что постоянно преподают в вузе. Они зачастую не обладают высоким исполнительским уровнем, не всегда способны обеспечить должную техническую подготовку игры, но могут расширить поле музыкальных знаний студентов, сыграть важную роль в их общекультурном развитии.

Другая часть преподавателей приходит из местных исполнительских коллективов. Это профессиональные инструменталисты и вокалисты. Накопив определенный опыт, они могут прийти в местный университет и заниматься преподавательской работой. У этих преподавателей большой исполнительский опыт, но недостает педагогических и исследовательских умений и навыков.

На кафедрах работают также выпускники консерваторий, которые решили посвятить себя педагогике. Это целеустремленные и имеющие преподавательский потенциал кадры, но им часто не хватает практического опыта [185, с. 7].

В университетах есть возможность адаптировать всех специалистов в свою структуру. В этой связи выскажем несколько практических рекомендаций³. Необходимо провести анализ потенциала преподавательского состава и определить место каждого для оптимально всестороннего развития студентов. Например, преподаватели с консерваторским образованием должны иметь исполнительский и обязательно преподавательский опыт. Удовлетворяющие этим требованиям как правило начинают заниматься музыкой еще в младшей школе, продолжают в средней школе и вузе, нередко также заканчивают обучение в аспирантуре или за границей. Такие кадры полностью подходят для преподавательской работы, являются ключевыми для развития фортепианно-

³Поскольку целью данного исследования является работа университетских факультетов музыки, то изложение в данном параграфе будет направлено не только на констатацию существующих фактов, но и носить рекомендательный характер.

го образования в университетах [81, с.10].

Важным условием при подборе преподавательских кадров должно быть наличие у кандидатов профессионального педагогического образования. Такие специалисты должны быть эрудированы в области методики преподавания и психологии. Для преподавания в университете это особенно важно вне зависимости от того, ведут ли они узкоспециальные предметы или лекционные курсы.

Фортепианное образование в классических университетах Китая. В большинстве классических университетов, на которых открывались фортепианные кафедры, изначально были факультеты искусства. Кроме музыки на этих факультетах еще есть специальность «искусство», что помогает студентам-музыкантам получить больше знаний в разных областях художественного творчества. Таким образом, они расширяют свой кругозор по специальности.

В классических университетах тоже существуют оба направления специализации – *исполнительское и педагогическое музыкальное образование*, как в педагогических университетах. В учебных планах направления *Педагогическое музыкальное образование* есть такие же дисциплины, как в других университетах. Так, при подготовке бакалавров по направлению *Педагогическое музыкальное образование* в учебные планы Университета провинции Хэнань были введены Дидактика, Психология, Методика преподавания музыки и т. д. Но, по сравнению с педагогическими университетами, в которых основной упор делается на Педагогику и Практику преподавания, здесь больше внимание уделяется навыкам игры на фортепиано, концертмейстерству и т.д. Специфика фортепианного обучения в классических университетах обусловлена образованием широкого профиля. Выпускник классического университета обладает более широкими возможностями трудоустройства.

Уровень фортепианной подготовки выпускников во многом определяется контингентом абитуриентов. Многие из них, с детства обучавшиеся музыке, выбирая вуз, в первую очередь стараются попасть в консерваторию. На

втором по приоритетности месте находятся педагогические университеты, после них – классические университеты. Это оказывает определённое влияние на уровень фортепианной подготовки студентов.

В чем-то проигрывая в этой области, университеты дают особые преимущества, обусловленные их структурой – множественностью специализаций и направлений в профессиональной подготовке. Выпускники могут быть не только учителями музыки, но и найти себе применение в других сферах деятельности – исполнительской, управленческой, музыкального менеджмента. Обучение дает возможность приобщения к широкому кругу специальных знаний. Этот потенциал классических университетов сейчас совершенно не используется. Его адаптация в музыкально-педагогическое образование требует специальной серьезной проработки. Например, можно вводить новые дисциплины, такие как История искусства, Европейская литература и География, лекции по которым могли бы помочь студентам лучше ориентироваться в культурно-историческом пространстве, музыкальных стилях, художественных направлениях и национальных школах. Если эта задача будет решена, то выпускники классических университетов будут еще более конкурентоспособны.

Сегодня в классических университетах фортепианная подготовка остается основной. Не ставя задачу воспитания концертных исполнителей, университет предполагает выпуск педагогов и управленцев в области художественной культуры. Последний ориентирован на широкую эрудицию, высокую культуру. В современных условиях актуальным также является формирование творческого мышления, способности применять инновационные подходы к решению профессиональных задач. Формирование этих качеств и умений также требует специальных знаний, что должно учитываться при разработке учебной программы. Комплексный подход становится основой новой модели подготовки специалистов. Эта идея уже начинает осознаваться педагогическим сообществом [167, с. 4].

В настоящее время в зависимости от интересов и склонностей студента

в ряде университетов формируются индивидуальные программы. Такой подход нацелен как на удовлетворение потребностей в специалистах различного профиля, так и на расширение профессиональной эрудиции специалиста.

Фортепианное образование в педагогических университетах Китая. Педагогические университеты являются предметом нашего главного внимания в связи с тем, что, во-первых, из тринадцати вузов этого типа количественно они находятся на втором месте (43 из 134-х). Во-вторых, не только факультеты, выпускающие музыкантов-учителей, но и в целом структура педагогического университета обладает потенциалом, направленным на подготовку учителей общеобразовательных школ. Система обучения в педагогических университетах, как ни в каких других, должно сочетать квалифицированную специальную подготовку и широту эрудиции. И в этом соотношении учебные планы требуют совершенствования. Их органичность видится в том, чтобы разные области знания находились в плодотворных взаимнообогащающих контактах.

Размышляя о специализациях в обучении в педагогических университетах, следует, на наш взгляд, сделать акцент на педагогическую и методическую составляющую в формировании музыкального кругозора студентов. Такие предметы, как Дидактика, Психология, Методика преподавания музыкальных дисциплин, Педагогическая практика и др. являются обязательными в учебных планах [113, с. 17].

Выпускники педагогических университетов по направлению *Педагогическое музыкальное образование* имеют право на трудоустройство и в общеобразовательных школах. Отсюда, повышается ответственность к общекультурному уровню и владению методикой обучения. Это показывает, что программы обучения по теоретической и практической направленности в педагогических университетах шире, чем в других вузах.

Важно изучить опыт по подготовке бакалавриата по направлению *Педагогическое музыкальное образование* Педагогического университета провинции Хэнань. Учебный план можно разделить на следующие группы:

– базовые предметы, такие как: Политика и управление, Этика и основы права, Основы современной истории Китая, Основы марксизма, Английский язык, Общая филология и т.д. – всего 16;

– музыкально-теоретические дисциплины⁴: Теория музыки и сольфеджио, Народная музыка Китая, Народная музыка зарубежных стран и т.д. – всего 13;

– профильные музыкальные дисциплины: Фортепиано, Хоровое пение и дирижирование, Вокал, Музыкальные инструменты Китая, Музыкальные инструменты западных стран – всего 5.

Несмотря на то, что данная система еще недостаточно сбалансирована, она имеет огромный учебно-творческий потенциал. В тоже время предмету нашего исследования – фортепиано – уделяется мало внимания как раз из-за слишком большого количества предметов педагогического цикла. Пока на этот предмет выделяется всего один час в неделю в течение четырех лет. Нет также таких дисциплин как Камерный ансамбль и Концертмейстерский класс. Из-за этого студентам не хватает исполнительских навыков, общекультурных и музыкальных знаний [185, с. 46].

Оставляет желать лучшего и уровень подготовки большинства абитуриентов по фортепиано в педагогических университетах, так как лучших забирают консерватории. В настоящее время в Китае широко распространена частная практика обучения игре на фортепиано, и множество детей занимаются именно таким образом. Музыкальных школ для такой большой страны очень мало – государственных всего 9. Поэтому уровень фортепианной подготовки абитуриентов в массе своей не высок. Это сказывается и на профессиональном уровне выпускников университетов, особенно педагогических. Не имея возможности работать в специальных музыкальных учебных заведениях, они, как правило, не идут в общеобразовательные школы и пополняют армию частных учителей музыки. Для этого рода деятельности не требуется даже сертификат.

⁴ В российских учебных планах их именуют *общепрофессиональными дисциплинами*.

Другая проблема подготовки музыкантов-педагогов заключается в том, что в большинстве педагогических университетов как обязательный предмет отсутствует *Методика обучения игре на фортепиано*. За редким исключением выпускники педагогических университетов сами умеют играть на фортепиано, но не знают, как обучать этому. Для обретения педагогического мастерства требуются годы практики и наблюдений. При этом ценный отечественный и зарубежный опыт остается в стороне. Особенно болезненно последнее сказывается на начальном периоде обучения детей. В спонтанно сложившейся системе массового фортепианного образования начальный период – первые три года – самое слабое звено.

Попыткой компенсировать этот пробел в музыкально-педагогическом образовании является сотрудничество университетов и общеобразовательных школ. Многие педагогические университеты взаимодействуют с местными младшими и средними школами. Каждый студент на 4-м курсе в течение трех месяцев работает в общеобразовательной школе. По окончании практики он должен заполнить школьную документацию, составить отчет о проделанной работе, а также выставить оценки, соответствующие критериям в данном учебном заведении.

В настоящее время в Китае для того, чтобы стать учителями в учебных учреждениях всем выпускникам нужно сдать общий государственный экзамен (правило, введенное в 2016 году). Раньше выпускники педагогических университетов по направлению *Музыкально-педагогическое образование* после окончания обучения без экзамена получали документальное квалификационное подтверждение. Сейчас они могут получить документ, подтверждающий право осуществлять педагогическую деятельность в младшей и средней школе только после сдачи экзамена.

Сравнительный анализ показывает, что в приведенном выше учебном плане бакалавриата по специальности «Фортепиано» Центральной консерватории (см. 1.2) 23 дисциплины. В учебные планы педагогических университетов дополнительно включают вокальную подготовку. Безусловно, важными

предметами являются те, которые дают знания о китайских и зарубежных музыкальных инструментах. Получение этих знаний и навыков в школьной учебной практике позволяет педагогам выбирать профилизацию, то есть предоставить более широкий круг задач музыкального воспитания в общеобразовательной школе.

Важным вопросом становится отбор методов обучения фортепиано в педагогических университетах. Впрочем, это касается и консерваторий, где в основном используется форма индивидуальных занятий.

В педагогическом сообществе Китая ведется дискуссия, в которой часть специалистов призывает к реформам в музыкальном образовании, и прежде всего она касается индивидуальных занятий. Эти ученые считают данную форму занятий в фортепианной подготовке будущих педагогов избыточной и даже «непедагогичной». Они призывают снизить требования к уровню исполнения для студентов педагогических университетов, а для студентов консерваторий оставить прежние требования. Эта позиция обусловлена тем, что будущая деятельность выпускников – это преподавание в средней школе, и им не надо «использовать метод мелкогрупповых занятий – один студент за роялем, а два или три других находятся рядом и обучаются, наблюдая» [155, с. 34]. Это подход, где резко снижается критерии оценки конечного результата обучения, и он сводится к чисто технологическому уровню овладения игрой на инструменте. Мы же считаем фортепиано главным рабочим музыкальным инструментом педагога в общеобразовательной школе. Даже при отличной укомплектованности кабинетов музыки современной звуковоспроизводящей аппаратурой, показ учителем учебного материала на рояле должен иметь место. По силе воздействия на учеников он является ведущим.

Важной областью совершенствования музыкально-педагогического образования является *музыкально-теоретическая и музыкально-историческая подготовка будущих специалистов*. Главная задача педагога-музыканта – приобщение учащихся к пониманию музыкального содержания. Конечно, для самого педагога постижение его лежит прежде всего через исполнительство.

Без знаний по гармонии, полифонии, строения музыкальных форм, истории музыки невозможно постижение содержания, стиля, национального своеобразия музыки. Будущим учителям музыки нужно дать возможность получить эти знания и умения⁵. Только так можно обеспечить подлинно профессиональный уровень преподавания музыки в общеобразовательной школе.

Также необходимо, чтобы студенты овладели исполнительскими навыками в разных формах, в том числе и навыками аккомпанемента, которые позволяли бы полноценно приобщать к музыке учеников. Кроме этого требуется адаптация в китайское общее музыкальное образование богатейшей теории и практического опыта в области массового музыкального воспитания, накопленного разными странами мира в XX веке. Эта сфера мировой культуры пока еще не находит должного использования в системе музыкально-педагогического образования Китая.

В заключение Главы подчеркнем, что история ознакомления с клавишно-струнными инструментами в Китае является частью глобального процесса сближения великой культуры Поднебесной с достижениями Западной цивилизации. Процесс становления фортепианного образования, стимулированный «Движением 4 мая», находится в русле всеобщего интенсивного развития Китая в XX веке.

Изначально фортепианное образование опиралось на западноевропейский и российский опыт. Происходило это двумя путями: благодаря обучению молодых китайцев в консерваториях Западной Европы и России, приезду талантливых иностранных пианистов на жительство и работу в Китай (временное и постоянное)⁶. Особо значима в этом процессе роль специалистов из России, позднее – из Советского Союза. Показательный пример – деятель-

⁵ В России в специальных учебных заведениях, в том числе в музыкальных школах, есть предмет «Основы музыкального содержания». Он базируется на детально разработанной российскими учеными – В. Н. Холоповой, А. Ю. Кудряшовым, Л. П. Казанцевой и др. теории музыкального содержания. Элементы этой теории фактически пронизывают все теоретические и практические музыкальные дисциплины, в том числе, и урок музыки в общеобразовательной школе (подробно об этом см. в Главе IV).

⁶ Мы сознательно не упоминаем США и Японию, так как их фортепианное образование на тот момент было еще очень молодое и также опиралось на достижения Западной Европы и России. Также большую роль в его развитии оказали иностранные специалисты. Достаточно вспомнить приезд в США профессора В. И. Сафонова с группой талантливых выпускников Московской консерватории, который в 1906–1909 гг. был директором Национальной консерватории Нью-Йорке.

ность Бориса Захарова и Александра Черепнина в Шанхайской консерватории [см.: 3].

При этом не происходило слепое копирование западной системы – учитывался национальный культурный менталитет. В этом факте наблюдается знаковая черта китайской музыкальной культуры во всех сферах.

Шанхайская и Центральная консерватории, будучи ведущими музыкальными вузами страны, являются центрами фортепианного образования в Китае. Их роль сравнима с ролью Московской и Петербургской консерваторий в России. Но консерватории ориентированы на воспитание пианистов-исполнителей и педагогов для системы специального образования, прежде всего консерваторского.

Что касается музыкальных школ, и тем более общеобразовательных школ, то здесь надо много работать, решая две проблемы: улучшение качества фортепианной подготовки будущих учителей музыки общеобразовательных школ и системы дополнительного музыкального образования и увеличение числа таких специалистов. Только учитель музыки, свободно владеющий фортепиано, может выполнить возложенную на него миссию просвещения широких слоев населения.

Такая педагогико-просветительская фортепианная подготовка осуществляется на факультетах музыки отдельных классических и особенно педагогических университетов КНР, которые сегодня являются кузницей мастеров, несущих эстетическую культуру в народ.

Нельзя не отметить, что система фортепианного образования стремительно развивается по разным направлениям. В классических и педагогических университетах одновременно существуют педагогическое и исполнительское направления. Вопрос о том, как обеспечить должный уровень подготовки является одним из важнейших для этих вузов в течение последних десяти лет.

В классических университетах большое внимание уделяется фортепианному исполнительству, что сближает их с консерваториями. Выпускники

классического университета могут быть исполнителями, педагогами, а также работать в сфере менеджмента и т. д. Опираясь на потенциал многопрофильных факультетов, необходимо выстроить систему, сочетающую, как отмечает Чэнь Цзишэ, «исполнительскую, педагогическую и общекультурную подготовку широкого профиля: искусствоведческую, историко-культурную, психологическую и педагогическую» [185, с.114].

В педагогических университетах гораздо большее внимание уделяется музыкально-педагогическому образованию, хотя приобретение методических и практических навыков выпускниками оставляет желать лучшего, и потенциал педагогических университетов далеко не использован.

Конечно, в педагогических университетах, выстраивающих систему подготовки будущих педагогов важно вводить в учебно-творческий процесс как можно больше музыкальных смыслов, музыкального содержания.

Эта идея должна быть руководящей и в учебных программах для педагогических университетов. Сегодня невозможно слепое копирование программ консерваторий. Система подготовки кадров стоит перед необходимостью разработки специальной программы, на основе которой можно решать обозначенные задачи подготовки профильного специалиста. Для подготовки педагога-музыканта общеобразовательной школы это особенно актуально.

В истории Китая было много важных исторических событий, таких как Синьхайская революция, Вторая Мировая война, война с Японией, основание Китайской Народной Республики, «Культурная революция», эпоха «реформ и открытости», на фоне которых проходило формирование системы образования. После масштабных потрясений страна, наконец, вступила на путь позитивного поступательного движения. Музыкальная культура, а также область ее образования отмечены значительными достижениями.

После начала политики «реформ и открытости» масштабы консерваторского и университетского музыкального образования постоянно расширяются, растет количество учебных заведений. Значительные достижения обусловлены и обменом опытом с учебными заведениями зарубежных стран. Сформировались сильные преподавательские коллективы, подготовлено

большое количество специалистов [83, с. 191]. Все это способствует решению проблем подготовки высокопрофессиональных учителей музыки для общеобразовательных школ и системы дополнительного образования.

Глава II. Музыкальное воспитание в общеобразовательных школах Китая

§ 1. Цель и задачи музыкального воспитания в общеобразовательных школах КНР

Со времени образования КНР до настоящего времени Министерство просвещения обнародовало 9 версий программ музыкального воспитания в младших школах: в 1950, 1956, 1979, 1982, 1988, 1992, 2000, 2001 и 2011 годах. «Эти учебные программы служили руководящими документами для учителей музыки пения» [135, с. 5]. Музыкальное воспитание проводилось в процессе уроков музыки. Их задачи постепенно уточнялись и конкретизировались. С одной стороны, они открыто идеологизированы, с другой – связаны со спецификой предмета. Ее осознание, в том числе особенностей освоения предмета, начинает просматриваться с программы 1982 года и в последующих (см. Таблицу 7).

Таблица 7

Время обнародования программ	Задачи
1950г.	Программа 1950 года предписывала: Во-первых, развивать певческое интонирование, музыкальный слух и другие музыкальные способности детей. Во-вторых, воспитывать любовь детей к музыке, обогащать их музыкальную жизнь, развивать интерес к музыке и желание заниматься ею. В-третьих, культивировать в детях активность, энтузиазм, смелость, в стремлении защищать Родину, мир, воспитывать чувство патриотизма.
1956 г.	Программа 1956 года декларировала только цель: Урок пения в начальной школе является одной из форм эстетического воспитания. Поэтому преподавание пения должно подчиняться общему принципу просвещения, всестороннего развития человека, служить средством воспитания нового человека социалистического общества.
1979г.	Почти то же прочитывается через 23 года: Музыкальное воспитание является одним из средств эстетического воспитания, неотъемлемой частью всестороннего морального, интеллектуального и физического развития.
1982 г.	Музыкальное воспитание определяется одним из средств эстетического и политического воспитания, неотъемлемой частью партийного воспитания. Оно должно играть важную роль в построении социалистической духовной цивилизации, в воспитании нового человека – всесторонне развитого (морально, интеллектуально и физически).

1988 г.	Цели программы: 1. Посредством обучения развивать интерес школьников к музыке. Осваивая элементы музыкального выразительности и элементарные навыки музицирования, развивать способность оценивать музыку. 2. Ученики прежде всего должны научиться понимать и любить китайскую народную музыку. Она должна рождать патриотический энтузиазм школьников. Наряду с этим необходимо знакомить учащихся с выдающимися произведениями зарубежной музыкальной литературы и тем самым расширять их музыкальный кругозор. 3. Развивать воображение, эмоциональные и мыслительные способности, оптимизм. 4. Посредством обучения музыке формировать социалистическую идеологию, моральные качества.
1992 г.	1. Воспитывать любовь к Родине, народу, труду, науке, социализму. Формировать чувства оптимизма и коллективизма, воспитывать строителя социалистического общества, обладающего нравственностью, культурой и внутренней дисциплиной. 2. Развивать высокие моральные качества, культивировать эстетический вкус, формировать человека, здорового телом и духом. 3. Развивать интерес учеников к музыке, осваивать основные музыкальные знания и элементарные навыки музицирования. Способствовать пониманию музыки всех народов Китая, культивировать чувства гордости за китайское музыкальное искусство. Расширять музыкальный кругозор посредством ознакомления с выдающимися произведениями зарубежной музыки.
2000 г.	1. Стимулировать интерес учеников к музыке, развивать эмоциональное восприятие китайской музыкальной культуры, вести учеников к активному участию в музыкальной практике. 2. Посредством музыкально-практической деятельности обогащать эмоциональный опыт, эстетический вкус и способствовать гармоничному развитию личности. 3. Расширять музыкальный кругозор, изучая лучшие произведения китайской народной музыки, выдающиеся зарубежные произведения. Освоить основные музыкальные знания и простые навыки музицирования. Посредством музыкального образования формировать чувства патриотизма, коллективизма, оптимистическое отношение к жизни.
2001г.	1. Обогащать эмоциональный опыт, формировать оптимистичное отношение к жизни. 2. Развивать интерес к музыке, стремление к непрерывному музыкальному образованию. 3. Формировать музыкально-эстетические способности, на их основе культивировать высокие моральные качества. 4. Воспитывать патриотизм и коллективизм, уважение к художественной культуре в ее национальных и инонациональных проявлениях. Процесс и метод постижения художественной культуры включает: сравнение, подражание, исследование, сотрудничество, синтез. Они базируются на основных музыкальных знаниях, навыках, на музыкальном творчестве, историческом фоне, понимании музыки как части системы художественной культуры.
2011г.	Расширять кругозор учащихся: развивать их художественный вкус, творческий потенциал, обеспечивать преемственность в освоении лучших образцов национальной и многообразия мировой музыкальной культуры; способствовать созданию гармоничного общества путем продвижения межличностного общения. Согласно государственным установкам, курс музыки должен бази-

	роваться на трех основных принципах: гуманизма, эстетичности, практико-ориентированности.
--	---

Как видим, начиная с основания КНР до периода реформ и открытости цель и задачи общего музыкального воспитания меняются, сближаясь с теми, что утверждаются в передовой мировой практике.

Современная эстетическая мысль Китая формируется с начала XX века. Знания о европейском эстетическом воспитании на государственном уровне проникают в страну в первые годы после образования КНР. С этого времени эстетическое воспитание рассматривается как важный элемент общего воспитания. В данный период образовательная модель младших школ Китая находилась в значительной степени под влиянием модели общего музыкального воспитания и образования в Советском Союзе. Руководящий документ стал называться «учебной программой». В программе от 1950 года указывалось, что содержание музыкальных произведений должно восхвалять природу, раскрывать ее временную динамику, так как эта образность наиболее доступна детям и, следовательно, может служить основой эстетического воспитания. В программе от 1956 года указывалось, что во всестороннем развитии личности «урок пения в начальной школе является основой эстетического воспитания», а в «учебном пособии должны сочетаться идейность и художественность»[192, с. 260].

Долгое время самым важным методом общего начального музыкального образования оставалось *пение*. Даже урок музыки в 1956 году в младшей школе стал называться *уроком пения* [192, с. 264].

Из приведенного обзора целей и задач программ видно, что после основания КНР цель обучения была идеологизирована, заключалась в *воспитании строителей социализма, формировании чувства патриотизма*. В связи с этим и содержание музыкальных произведений должно было заключаться в прославлении лидеров национально-освободительного движения, руководителей партии и правительства. В значительной степени общее музыкальное

образование, по существу, было поставлено на службу идеологии. Функция музыкально-эстетического развития при этом не была приоритетной.

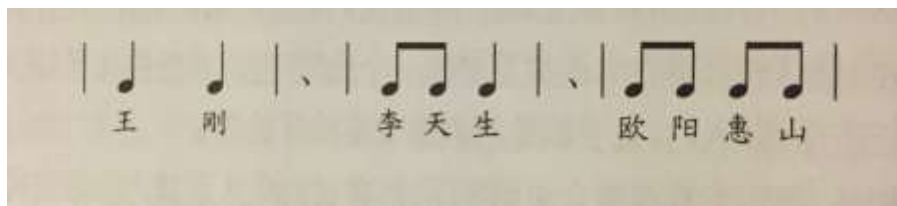
К 1957 году излишняя политизация эстетического воспитания школьного музыкального образования приводит к очевидному застою методической мысли. Из учебного репертуара ушли выдающиеся музыкальные произведения прошлого и настоящего, особенно зарубежные. Репертуар ограничивался только революционными песнями. Урок стал инструментом политического просвещения и рупором классовой борьбы. Только спустя 20 лет, после окончания Культурной революции музыкальная программа от 1979 года стала первой, восстановившей эстетический подход к музыкальному образованию в начальных и средних школах [135, с. 15]. Его утверждение и расширение совпадает с началом политики «реформ и открытости» (1980 г.) Эстетической стороной школьного музыкального образования начали интересоваться компетентные органы Китая. Это положительно повлияло на содержание музыкального образования и позволило ставить более широкие задачи воспитания. В условиях быстрого развития экономики образовательные системы выдающихся зарубежных музыкальных педагогов начали постепенно проникать в страну [75, с. 15].

Начиная с учебной программы 1982 года, содержание младшего и среднего общего музыкального образования было разделено на три части: пение, приобщение, прослушивание музыки, музицирование. Все это позволило расширить область обучения. В этих новациях сказалось влияние системы общего музыкального воспитания выдающегося российского композитора и педагога Д.Б. Кабалевского. В связи с этим стали совершенствоваться методы обучения. В младших классах разрешалось вводить двигательные приемы ритмического воспитания по системе швейцарского педагога Э. Жак-Далькроза, элементы боевых искусств (традиции национальной культуры). В программу 1988 года были включены певческие игры, расширено их содержание (групповой танец и т. д.). Также было добавлено обучение игре на элементарных музыкальных инструментах, введены оценки детьми звучаще-

го музыкального материала и другое (элемент системы выдающегося немецкого композитора и педагога К. Орфа). Это расширение содержания музыкального воспитания сделало возможным адаптацию в педагогическую практику школьного музыкального воспитания элементов системы Карла Орфа [135, с. 22].

Система немецкого композитора К. Орфа (1895–1982) стала в XX веке одной из самых распространенных в мире. Сам Орф назвал ее *системой элементарного музыкального воспитания*. Он пояснил, что имел ввиду необходимость самовыражения человека за счет движения, пения, речи. Новым для Китая важнейшим качеством обучения по системе Орфа стал и его творческий характер. В этом Орф был солидарен со своим предшественником в общей музыкальной педагогике Э. Жак-Далькрозом.

В педагогике Орфа движение, речь и музыка предстают как разные формы эмоционального самовыражения. Работа в направлении обнаружения общего между ними и является основой метода. Например, использование имени собственного или широко употребляемых коротких слов, ключей, следование заключенным в них ритмическому рисунку и интонации. Например, имена школьников:

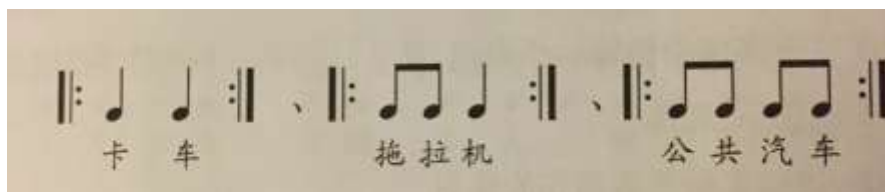


Ван Ган

Ли Тяньшэн

Оуян Хуйшань

интонирование коротких слов:



Ка чэ

То лацзи

Гунгун цичэ

(Грузовик)

(Трактор)

(Автобус)

Школьники, несомненно, будут заинтересованы в ритмоинтонационном

тренинге с их именами и знакомыми словами. Вначале учитель может дать примеры фиксированного ритма, а затем вовлекать детей в самостоятельный поиск. Так, по системе Орфа речь является не только «входными воротами» в изучении ритма, но также широко используется и в других аспектах – развитии ощущения высоты, силы, тембра звука. Ритм Орф делает начальной ступенью вхождения в музыку⁷.

Одним из нововведений в систему школьного музыкального воспитания Орфа было обучение игре *на элементарных музыкальных инструментах*.

Здесь надо подчеркнуть большое влияние африканских и индонезийских народных инструментов. Используются так называемые специальные инструменты – те, на которых дети способны играть после одного занятия. Это ударные с нефиксированной и фиксированной высотой звучания (модификации ксилофона), простейшие виды духовых – блокфлейты. Кроме них Орф применял некоторые струнно-щипковые инструменты. Они способствовали обновлению музыкального образования, расширению его воспитательных возможностей [47, с. 3].

Словом, метод обучения Орфа соответствует принципам организации детских творческих занятий. В музыкальном обучении он в значительной мере увеличил игровую активность учащихся [105, с. 118].

Активным пропагандистом системы элементарного музыкального воспитания в Китае в начале 80-х годов XX века стал директор Института музыкальных исследований Шанхайской консерватории Ляо Найсюн. Он обучался в Германии, где освоил систему Орфа, понял ее влияние и начал размышлять над проблемой реформы китайского общего музыкального образования.

Ляо Найсюн привез из Германии в Китай большое число учебных и научных материалов по системе Орфа. Помимо освоения этих материалов (прежде всего *Schulwerk'a*), он разработал Всекитайского учебного курса для учителей детских садов, начальной и средней школы по системе Орфа», рассчитанного на полугодовую программу.

⁷Очень убедительные упражнения на основе «омузыкаливания» разговорной речи включала на уроках музыки педагог-новатор П. С. Волкова [16].

Так была подготовлена первая группа педагогов-музыкантов по системе Орфа. В 1985 году Ляо Найсюн была приглашена для освоения опыта в берлинскую школу Орфа фрау Шнайдер. Прибыв в Китай, она прочитала в течение трех месяцев лекции для более тысячи слушателей в Гуанчжоу, Нанкине и Шанхае. Фрау Шнайдер подарила три комплекта ударных музыкальных инструментов Орфа. В 1986 году фрау Шнайдер посетила в Китай для чтения лекций. На ее лекциях присутствовало более 800 слушателей из разных уголков Китая. После возвращения домой они провели собрания и учебные курсы для ознакомления с системой Орфа. В это же время под руководством профессора Ляо Найсюн фабрика музыкальных инструментов города Ханчжоу выпустили партию музыкальных инструментов Орфа для общеобразовательных школ. В 1986 году была учреждена Китайская Ассоциация Орфа. Члены этой Ассоциации осуществляли широкое продвижение методики Орфа. В Пекине, Шанхае и других крупных городах многократно проводились учебные курсы, на которые приглашались учителя из разных регионов [147, с.15]⁸.

Постепенно методика Орфа из восточной части Китая стала распространяться в города центральных и западных регионов страны. Особенно ценным стало то, что методика Орфа проникала в сельскую местность. Это заставило правительство пригласить зарубежных специалистов для проведения лекций и тренингов. Члены Китайской Ассоциации музыкантов многократно проводили тренинги по этой системе с целью повышения квалификации учителей в разных городах и регионах, приглашая на них все больше воспитателей-педагогов из детских садов, а также начальных и средних школ [147, с.15].

Параллельно в Китае были представлены швейцарская система Э. Жак-Далькроза, венгерская З. Кодая, российская Д.Б. Кабалевского, японская Ш. Судзуки и других известных зарубежных новаторов в области школьного музыкального образования. Все это стало значительным импульсом в развитии китайского общего музыкального образования.

⁸Одно из последних исследований, посвященных бытованию системы К. Орфа в КНР, – диссертация Чжан Цин «Система К. Орфа в музыкальном образовании дошкольников Китая» [69].

Освоению зарубежного опыта способствовали и инициативы Министерства просвещения Китая. В ноябре 1991 года оно обнародовало «Исследование теории и практики школьного эстетического воспитания», сосредоточиваясь на художественном образовании в общеобразовательных школах. Изучать и обобщать зарубежные достижения предполагалось с целью создания справочника по развитию китайского общего музыкального воспитания. В 1997 году исследовательская группа завершила восемь специальных исследований, которые были опубликованы издательством «Образование Шанхая». Среди них – «Теория и практика музыкального образования Орфа» Ли Дана, Сю Хайлинь, И Айцин [104], «Образовательные идеи Кодая и венгерское музыкальное образование» Ян Лимей [188], «Советское школьное музыкальное образование – система музыкального образования Кабалевского» Вэй Хуана [89], «Теория и практика музыкального образования Э. Жак-Далькроза» Ян Лимей, Цай Цзюэминя [189], «Общие положения японского музыкального образования» Мяо Пэйяня, Мяо Ли, Лин Нэнцзе [119] и другие. Эти работы сыграли позитивную роль в изучении и распространении зарубежной теории и практики общего музыкального образования в Китае [192, с. 6].

Начиная с 1990-х годов, для того, чтобы адаптироваться к реалиям XXI века, Китай начал проводить самую масштабную реформу учебных программ. Министерство просвещения ясно указало, что образовательный центр начальных и средних школ должен обратить внимание на развитие творческого потенциала граждан КНР, и эстетическое воспитание является очень важным элементом этой работы. Осознавая культурную ценность музыкальной дисциплины, учебную программу обновляют новым содержанием. Задачи обучения в программе 1992 года декларируют необходимость понимания музыки народов Китая, воспитание в учениках чувства любви и гордости за нее, приобщение последних к лучшему в зарубежном искусстве. Таким образом предполагается расширить кругозор учащихся, сформировать в них способность художественного восприятия и навыки музицирования.

В программе 2000 года сохраняются прежние задачи школьного музы-

кального образования. В 2001-м программа переименована в «Стандарты учебных программ». В июле был опубликован специальный документ «Распоряжение министерства просвещения КНР о музыкальном обучении на стадии общего образования (экспериментальная версия)», который является первым в КНР экспериментальным национальным стандартом для младших и средних школ. Он представлен десятью концептуальными обобщенными положениями. Центральным в них являются *эстетический подход* к музыке и *интерес учащихся* как движущая сила познавательного процесса.

Обучение должно быть ориентировано на развитие личности, а освоение музыки на основе синтеза искусств носить практический и творческий характер. Руководящим принципом подхода к эстетическому воспитанию становится мультикультурализм. Процесс занятий должен быть нацелен на осознание ценности национальной музыки, а выдвинутые подходы являются основанием для выявления знаний учащихся [135, с. 28].

Через десять лет, в 2011 году положения учебной программы были скорректированы на основе экспериментальной версии от 2001 года. Цель и задачи обучения в обоих стандартах радикально не изменились. В содержании более четко подчеркнуты такие свойства предмета как гуманизм, эстетичность, практикоориентированность. Последнее – *практикоориентированность* – получило новый контент, подчеркивающий *доминирование в процессе обучения практической деятельности учеников: прослушивания музыки, ее исполнения, анализа, сочинения композиции и других видов практики*. Школьники должны приобретать опыт осмысления и эмоционального переживания музыки, что лежит в основе формирования художественного восприятия. Подобная практикоориентированность заложена в методические системы ведущих теоретиков и практиков XX века – Жак-Далькроза, Орфа, Кабалеvского, Кодая, Судзуки.

В 2010 году профессор факультета музыкального образования Центральной консерватории Гао Цзяньсинь представил «Новую систему китайского музыкального образования». Она была разработана на основе систем

Жак-Далькроза, Орфа, Кодая и адаптирована к национальной культуре Китая. Суть новой системы состояла в приобщении к эмоционально-образному содержанию музыки, деятельный, практический характер ее освоения.

Содержание обучения включает:

1. развитие чувства ритма;
2. обучение пению;
3. обучение игре на музыкальных инструментах;
4. слушание музыки;
5. импровизацию (вокальную, инструментальную).

Основные задачи обучения:

1. пробудить эмоциональный отклик на музыку;
2. развить эстетическое сопереживание;
3. сформировать способность к практической деятельности как основы обучения.

В 2011 году данная система стала экспериментальным проектом. С этого года в Центральной консерватории многократно проводились учебные курсы, для участия в которых приглашались школьные учителя из разных регионов. Но система пока еще не стала ведущей в китайском образовании [178, с.4]. Гарантия успеха педагогической деятельности – профессионализм педагога современного уровня подготовки. Тем не менее, в учебной программе к нему не предъявляется четких требований. Инструкции, прилагаемые к учебной программе, носят очень обобщенный характер [171, с.28].

Уровень квалификации учителей музыки разнится и во многом зависит от региона Китая. На обширной территории страны существуют различия в экономическом и культурном развитии. Только в провинциях с передовой экономикой и высоким уровнем педагогической образовательной системы есть предпосылки для соблюдения выдвинутых стандартов. Большинство регионов не могут удовлетворить требования единого учебного стандарта. В соответствии с этим спонтанно устанавливаются различные цели и задачи обучения и подходы к их решению. В свете изложенного важнейшей задачей

совершенствования системы эстетического воспитания в школах Китая является подъем уровня подготовки учителей музыки и оснащения школ необходимым оборудованием. В первую очередь это касается сельской местности. В Китае в настоящее время более 600 тысяч младших школ. Из них всего около 10% располагают необходимым оборудованием для освоения инновационных методик [206].

Суммируя материал параграфа 2.1, можно сделать следующие выводы:

Только с основания КНР общее музыкальное воспитание и образование стало предметом государственного внимания в стране.

Разработка Министерством просвещения КНР с 1950 года девяти программ наглядно демонстрирует эволюцию методической мысли в сторону приоритета эстетических задач в обучении.

Начиная с эпохи «реформ и открытости», происходят коренные перемены, которые, прежде всего, обусловлены доступом к достижениям мировой педагогической теории и практики. Это стало импульсом к творческому обновлению педагогического процесса и его интенсификации. В изучении систем Э. Жак-Далькроза, К. Орфа, З. Кодая, Д.Б. Кабалевского, Ш. Судзуки черпаются идеи для обновления и развития национального общего музыкального образования.

Наибольшее значение, особенно в младшей школе, имеет система К. Орфа. Не исключено, что интерес к ней обусловлен богатой инструментальной культурой Китая, особенно в области ударного инструментария.

Все перечисленные новации требуют от преподавателей широты знаний и стремления к постоянному самоусовершенствованию. Специалистов столь широкого профессионального кругозора в стране явно не хватает.

Не менее важное требование – оснащенность всех школ необходимым техническим оборудованием для уроков музыки.

§ 2. Организация общего музыкального воспитания и образования

В Китае с 1986 года введена всеобщая система обязательного девятилетнего школьного образования (шесть лет младшая школа и три года средняя). Под «обязательным» подразумевается программа образования, которая должна быть освоена всеми детьми и подростками страны, а государство обязано бесплатно обеспечить учебный процесс всем необходимым независимо от места проживания. «Закон об образовании КНР» устанавливает: все дети, достигшие шестилетнего возраста, независимо от их пола, национальности и происхождения должны начать обучение по государственной программе обязательного образования. В Китае в младшей школе обучаются дети с 6 до 12 лет, и программа музыкального образования направлена на детей именно этого возраста[205].

Учебное оборудование. Как отмечалось выше, количество школ, способных применять инновационные методики и имеющих необходимое оборудование, всего около 10%.

В 2012 году Министерство образования КНР утвердило «Перечень оборудования, необходимого для проведения уроков музыки в младшей школе дневного обучения обязательного образования». Класс должен быть оборудован: фортепиано/ синтезатором/ аккордеоном (один инструмент на выбор), компьютером, звуковой колонкой. В качестве индивидуальных музыкальных инструментов для школьников используются: губная гармошка и свирель, один комплект ударных инструментов («деревянные рыбы», маракас или треугольник), большой и малый гонги, малый и большой военный барабан, ксилофон, большой и малый камерный барабаны (по одному).

В 2016 году Министерством образования КНР был опубликован новый «Перечень оборудования и материалов, необходимых для проведения уроков музыки в младшей школе», в котором было увеличено количество необходимых для проведения урока инструментов. Этот перечень стал обязательным для школ во всех городах и провинциях КНР ([207] см. Таблицу 8).

Требования к обеспечению уроков музыки в младшей школе
(количество учеников в классе, примерно, 50):

Инструменты и материалы, используемые в классе педагогом	Количество инструментов
Рояль/Пианино/Синтезатор/Аккордеон	Как минимум 1
Магнитофон/Акустическая система	Как минимум 1
Дирижерский пульт	1
Хоровая стойка	4
Метроном	1
Камертон	1
Музыкальные произведения для прослушивания ⁹	Около 4-х комплектов
Металлофон или ксилофон с фиксированной настройкой	1
Маракас/шейкер	Один вид (6–8 пар)
Колокольчики/бубенцы/кабассар	Один вид (6–8 пар)
Шуаньиньтун (двойной звуковой цилиндр)	6–8
Кастаньеты	6–8
Сябан (род погремушек)	6–8
Терка/музыкальная лягушка	Один вид (6–8)
Северный банцзы/Южный банцзы (ударный инструмент)	Один вид (1–2)
Деревянные рыбы	1 комплект
Бубен	2-4 инструмента
Треугольники	1 комплект
Пэнлинь/банчжун (ударный инструмент)	Один вид (2-4)
Бяньгу/тангу (ударный инструмент, китайский барабан)	Один вид (1-3)
Гонг	1
Малый гонг	1
Нао (ударный инструмент)	1
Тарелки	1 комплект
Губная гармошка	От 1 до 46
Свирель	От 1 до 46
Окарина	От 1 до 46
Хулусы (трубковидный духовой инструмент)	От 1 до 46
Гитара	От 1 до 46
Большой военный барабан	От 4 до 8
Малый военный барабан	От 6 до 16
Многотоновые барабаны	1–2

Все перечисленные инструменты предлагаются в качестве необходимо-

⁹Имеются в виду только официальные государственные издания. Кроме входящих в программу, допустимо прослушивание и других произведений.

го инвентаря для проведения уроков музыки в младшей школе и должны быть представлены в классе. Среди них большинство является инструментами Орфа. Сегодня они имеются почти в каждой городской школе. Наиболее распространенными из них являются маленькие ударные, которые дешевы и просты в освоении (например, треугольники, пэнлинь, «деревянные рыбы», шуанъиньтун, маракасы и др.).

К музыкальным инструментам Орфа также относится блок-флейта, которая начала вводиться в китайских школах в 1980-е годы и сегодня является достаточно распространенной. Наиболее широко она представлена на уроках в школах провинций Гуандун, Шаньдун, Сычуань, Цзянсу, Хубэй, Анхой, Фуцзянь, Хунань и Тайвань, а также городов Шанхай, Пекин и Тяньцзинь [153, с.17].

Как видно из перечня, в нем представлено большое количество традиционных китайских музыкальных инструментов. Это свидетельствует о высоком уровне внимания, которое правительство уделяет приобщению учащихся к традиционной китайской музыке.

В учебных программах, выпущенных в 2011 году, ясно подчеркивалась важность *музыкальной практики*. Поэтому на уроках обязательно вводится игра на музыкальных инструментах. Ее можно объединить с пением, прослушиванием и другими видами занятий, и таким образом развивать интерес школьников к музыке. Отмеченное свидетельствует о том, что в младшей школе все большую значимость приобретает музицированию [165, с.7].

Начиная с 2000-х годов, вслед за развитием экономики и повышением внимания к общему музыкальному образованию, расходы школ на оборудование, необходимое для уроков музыки, неуклонно растут. Поэтому условия занятий постоянно улучшаются. В достаточно богатых городах постепенно появились *специальные классы* для проведения уроков музыки, все необходимые инструменты, мультимедийные системы; изучаемый репертуар стал разнообразнее. В экономически отсталых регионах также есть синтезаторы, магнитофоны и другой необходимый инвентарь, уровень оснащения там так-

же постоянно растет [164, с. 9].

Многие младшие школы в достаточно развитых городах начали создавать *свои музыкальные коллективы*. Например, с 2005 года учителя музыки из школ города Синтай провинции Шаньдун начали объединять талантливых и интересующихся музыкой учеников в ансамбли. Вначале в них было примерно 20 участников: 2 флейты, 4 валторны, 2 трубы, 2 тромбона, 2 корнета, 4 малых военных барабана, 2 больших военных барабана, тарелки. За один год педагоги воспитали из школьников артистов, умеющих хорошо исполнять несколько несложных произведений. В течение 10 лет количество участников ансамбля выросло до 50. Сейчас ансамбль включает 12 кларнетов, 2 флейты, 2 альтовых саксофона, саксофон сопрано, саксофон-тенор, 4 валторны, 4 трубы, 4 тромбона, 2 баритона, большой военный барабан, малый военный барабан, тарелки.

Рост в стране числа военных духовых оркестров также внес свой вклад в распространение в школах духовых инструментов. Учителя музыки используют время уроков для приобщения школьников к нормам ансамблевого исполнения, а во внеурочное время объясняют технические особенности инструментария [79, с. 13].

В большинстве школ в экономически развитых городах для занятий музыкой есть большие аудитории, чтобы реализовать активные методы обучения. Однако учебные группы очень велики, специально оборудованных помещений не хватает. В тех регионах, которые отстают по уровню развития экономики и подготовки преподавательских кадров, оснащенность музыкальных классов остается достаточно примитивной. Уроки музыки проводятся в обычных классах. Например, в младшей школе уезда Ланькао провинции Хэнань только небольшая часть школ смогла приобрести традиционные и западные музыкальные инструменты. Организация специальных классов для обучения музыке постоянно откладывается.

В конце века в наиболее отсталых регионах уроки музыки вообще не проводились. Ныне некоторые школы не могут поддерживать их количество

на уровне двух академических часа в неделю, а часто используют отведенное время для повышения уровня подготовки по другим предметам [160, с. 6].

Количество часов, выделяемое на уроки музыки, определяется подразделениями Министерства образования административно-территориальных единиц, в которых находится образовательное учреждения. После начала политики «реформ и открытости» во всех городах и провинциях КНР оно равно двум часам в неделю. Согласно статистическим данным, 85% школ могут соответствовать этим нормам. Исключение составляют особенно бедные регионы страны.

§ 3. Программное и методическое обеспечение учебного процесса

Территория Китая необъятна, а уровень развития образования неравномерен по регионам. Чтобы сделать учебные материалы по музыке для начальной школы соответствующими реальным возможностям, начиная с 1981 года, Министерство образования ликвидировало унифицированные учебные материалы по музыке, предложив систему «Одна основа – множество реализаций».

В 2001 году Министерство образования опубликовало документ «Временные меры по формированию образовательных материалов младшей и средней школы», которые четко регламентировали ряд вопросов по составлению учебных пособий, их проверке, оценке и т. д. В рамках реализуемой государством политики стала стимулироваться работа соответствующих учреждений и органов печати, выпускающих школьные учебные материалы [134, с. 36].

В «Распоряжении Министерства образования КНР 2011 года о музыкальном обучении на стадии общего образования» содержатся следующие требования к учебным материалам. Во-первых, руководящий принцип – идейно-нравственное воспитание учащихся. Во-вторых, содержание учебных

материалов должно соответствовать возрасту и развитию учащихся. В-третьих, учебные материалы по музыке должны напрямую быть связаны с практикой. В-четвертых, степень сложности и объем учебных материалов должны соответствовать реальной обстановке в разных регионах. В-пятых, следует обращать внимание на то, чтобы в учебных материалах присутствовала связь музыки с другими дисциплинами и формами искусства. В-шестых, в учебные материалы должны быть включены выдающиеся произведения композиторов Китая и зарубежья, разных народов и эпох. Сложность и количество исполняемой музыки должны соответствовать реальной обстановке обучения [137, с.10].

Всего в Китае издано 10 учебных пособий, составленных в соответствии с указанным «Распоряжением Министерства». Эти издания разработаны издательствами «Народное образование», «Народная музыка», Хунаньским издательством «Литература и искусство», Гуандунским издательством «Образование», детским издательством провинции Цзянсу, издательствами «Образование» автономного района Гуанси, Юго-западного педагогического университета, Хэбэйским издательством «Образование», издательством «Ляохай» и Шанхайским издательством «Образование» [111, с. 70].

Самые распространенные среди данных пособий выпущены издательством «Народная музыка» (2013 г.). Они используются в 20 регионах Китая. Эти учебные материалы богаты по содержанию и соответствуют требованиям стандартов. В них применяется распространенная в Китае нотно-цифровая запись. Чтобы восполнить недостатки, связанные с абстрактностью нотно-цифровой записи, для придания ей наглядности используется большое количество иллюстраций.

Комплект учебников содержит более ста произведения китайских и зарубежных музыкантов. Из них более сорока – песни, около десяти – инструментальные пьесы. Учащихся знакомят примерно с двадцатью зарубежными композиторами, такими как Моцарт, Бетховен, Шуберт, Бизе, Брамс, Шопен, Лист, Римский-Корсаков, Штраус, Григ, Чайковский, Дебюсси и другими. На

этом материале учеников знакомят с разнообразными музыкальными стилями, формами, инструментарием приблизительно 30 стран, например, гамелан, ситар, анклунг из Азии, барабанами из Африки, свирелью, акустической гитарой из Европы и т. д. Из жанров китайской народной музыки включены разнообразные песни многих регионов, в том числе – монгольские чандяо, песни народностей мяо, дун и хуэй; уйгурские мелодии мукам, тибетский саньсян, тибетские танцы нанма и дуйсе. Ребята слушают цзяннаньские струнные и духовые инструменты, гуандунскую музыку, ударные инструменты Цзянчжоу, хэбэйские мелодии на духовых инструментах. Школьники знакомятся с фрагментами пекинской, хуанмэйской, хэнаньской, шаосинской опер, куньцзюй и т. д. Многие из вышеперечисленного включено в список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО. Также учебники знакомят с жизнью, деятельностью и произведениями известных китайских музыкантов: Сянь Синхая, Не Эра, Цюй Сисяня, Мэй Ланьфана и других.

В настоящее время существует два типа учебников для общего музыкального образования, выпускаемых издательством «Народная музыка». Первый публикуется непосредственно этим издательством. Второй же редактируется на основе базового учебника с добавлением фрагментов местной народной музыки той или иной провинции. Туда добавляется больше материалов, посвященных народной музыке и традиционной китайской драме данной провинции. Если взять в качестве примера провинции Хэнань, Шаньдун и Аньхой, то все новые учебники в последнем блоке содержат материалы о народной музыке этих регионов [111, с. 137].

1. Типы учебных материалов

В начальном музыкальном образовании обучение пению является фундаментом, а развитие на основе пения – самый популярный способ. Поэтому число учебников, связанных с пением, довольно велико, особенно это касается 1–5 классов (см. Таблицу 9).

Год обучения	Общее количество песен	Китайские песни		Зарубежные песни
		Авторские	Народные	
I	43	29	7	7
II	43	18	16	9
III	43	26	7	10
IV	38	19	9	10
V	32	22	3	7
VI	30	28	0	2

Таким образом, в учебных материалах больше внимания уделяется китайской музыке, прежде всего подбору детских песен – народных и авторских. С 1 по 4 класс присутствует большая доля региональных жанровых разновидностей, причем, как правило, пентатонических. Из приведенной таблицы видно, что основу репертуара в младшей школе составляют китайские песни, а количество зарубежных составляет 19% (в 1–6 классах из 229 песен только 45 зарубежных [107, с.14]).

Это «неравновесие» отчасти компенсируется прослушиванием музыки. Поэтому в учебные материалы включено большое число произведений для прослушивания. Оно оказывает сильное влияние на развитие музыкального восприятия, эффективно влияет на память, фантазию и остроту образного представления ([107, с.93], см. Таблицу 10).

Таблица 10

Год обучения	Всего произведений для прослушивания	Китайские произведения	Зарубежные произведения
I	36	19	17
II	36	17	19
III	39	28	11
IV	35	21	14
V	32	20	12
VI	33	22	11

2. Структура учебных материалов

Учебные материалы по музыке для младшей школы состояются из определенных тематических блоков. Каждый блок включает в себя 4–8 произведений. Например, основной блок – «Очаровательные животные» – состоит из четырех произведений с соответствующими образами: «Счастливая панда», «Кенгуру», «Язык животных», «Поющий гусь». Название темы ясно дает понять, что эти произведения призваны развивать образные представления, формировать ассоциативные связи и выполнять нравственные функции – прививать любовь к природе, животным. Тематические блоки объединяют музыкальные произведения с похожим или взаимосвязанным содержанием, но в разных формах, жанрах, стилях.

Названия блоков для начального музыкального образования разработаны издательством «Народная музыка» ([111, с.87] см. Таблицу 11). Всего в учебнике восемь основных тематических блоков, доступных для детского восприятия (см. Таблицу 11).

Таблица 11

Год обучения	Общее количество тем	Темы уроков
I	16	Хорошие друзья. Счастливые дни. Здравствуй, Родина. Очаровательные животные. Любовь к труду. Домовой. Маленький музыкант. Празднование Нового года. Весна. Выпас скота. Рука об руку. Хобот. Игра. Прекрасная ночь. Искусные мастера. Песни о времени.
II	18	Звуки приветствия. Песни счастья. Концерт. Хруст. Вкус детства. Танцы. Песни океана. С Новым годом! Танцы цветных фонарей. Пришла весна. Незабываемые песни. Эх, лети! Прекрасный дом. Радостные танцы. Царь зверей. Прыгающие ноты. Привет, Синьцзян! Деревенские песни.
III	17	Детство. Степь. Хорошие товарищи. Пастбища. Песни мамы. Четыре времени года. Бой часов. Богатый урожай. Моя любовь. Любовь к Родине. Детский голосок. Наши друзья. Весенние песни. Концерты. Песни пастушка. Здравствуй, учитель! Хвалебные песни Родине.
IV	16	Песни, восхваляющие Родину. Прекрасный родной край. Компас

		счастья. Сладкие сны. Детская наивность. Песни на воде. Желая счастья. Драма дракона. Прыгай! Песни юности. Водоемы. Музыка детства. Пейзажи. Колыбельные. Эхо. Стремления.
V	15	Мгновения. Следы от ног. Милый дом. Родина. Счастливая юность. Снег. Путешествие по всем странам. Весенние пейзажи. Счастливые деревни. Грёзы. Здравствуй, мать-природа! Пекинское звучание. Сад Байхуа. Любовь к людям.
VI	14	Благоухающий жасмин. Мелодичные песни. Прекрасные сказки. Пекинский говор. Доброе сердце. Сильные чувства между Китаем и Тайванем. Рифмы семи цветов. Новое звучание древности. Хоровод под луной. Звуки с телеэкрана. Прекрасные пожелания. Радостное солнце. Удивительное. Полет фантазии.

Попробуем прокомментировать блоки Таблицы 11:

1. Чувства и эмоции: любовь к Родине, родному краю, учителю, армии, матери, родственные и дружеские чувства.
2. Жизнь детей: школьная жизнь, животные, сказки, загадки и т. д.
3. Воспитание: нравственные чувства (например, любовь к труду), воспитание характера, нормы и правила поведения и т. д.
4. Музыкальная культура: любовь к музыке, музыканты, музыкальные знания, китайская и зарубежная народная музыка и т. д.
5. Культурное наследие, народные нравы и обычаи: традиционная китайская драма, праздники и т. д.
6. Природа и окружающая среда: времена года, климат, явления природы, пейзажи, животные и растения, защита окружающей среды и т. д.
7. Музыка, другие виды искусства и общественная жизнь: музыка, поэзия и литература; музыка и театр, кино, телевидение; музыка и спорт и т. д.
8. Региональные особенности искусства, местный колорит: разновидности китайской музыкальной драмы и народные песни.

Содержание каждого блока раскрывается с четырех позиций: эстетической, художественно-выразительной, творческой, общекультурной. Например, в блоке «Очаровательные животные» отобраны четыре музыкальных произведения на тему природы. На основе психологических предпочтений – любви учащихся к маленьким животным – для прослушивания выбрано два инстру-

ментальных произведения – «Счастливая панда» и «Кенгуру». Они дают возможность учащимся образно представить характерные особенности каждого. В процессе исполнения таких песен как «Язык животных» и «Поющий гусь» воспитывается интерес к звуковым проявлениям животного мира. Если сопровождать музыку «Поющего гуся» деревянным било и парой колокольчиков, то на основе сравнения различного звучания этих инструментов дети учатся восприятию долгих и коротких звуков. Такая система преподавания понятна, заостряет внимание на ключевых вопросах музыкального воспитания и позволяет учащимся лучше понять окружающий мир [111, с. 96].

Приведем ряд методических примеров занятий музыкой с использованием методического пособия, выпущенного издательством «Народная музыка»¹⁰.

Первый методический пример. Урок музыки в 5 классе общеобразовательной младшей школы г. Иян провинции Хэнань (обычная школа).

Дата проведения занятия: 6 декабря 2016 года.

Место проведения: учебный класс.

Оборудование: музыкальный инструмент синтезатор.

Количество учащихся: 45 человек.

Учебное время: 45 минут.

Форма занятия: урок пения.

Материал урока: песня «Птичка-птичка».

Композитор Лю Чжуан. Слова Цзинь Бо (см. пример 1).

Пример 1

(буквенно-цифровой вариант записи)

¹⁰ Данные примеры основаны на личной педагогической практике соискателя.

1 = G $\frac{6}{8}$
稍快 欢悦 亲切地

小鸟，小鸟
故事片《苗苗》插曲

金 波词
刘 庄曲
编分简谱：www.yf66.com

(11) 6 664 6 | 5654345 65 | 4 0 543 0 43 | 2321721) 3 4 | 5 0 1 2 3 0 2 1 |

1. 春天里，有阳光，树林
2. 爱春天，爱阳光，爱湖

6 0 7 1 5 0 3 4 | 5 1 2 3 - 3 5 4 | 3 4 1 3 2 3 4 | 5 0 1 2 3 0 2 1 |

里，有花香，小鸟
水，爱花香，小鸟
小鸟 小鸟 小鸟 我的好朋友：让我们一 起 飞

6 0 7 1 5 0 1 2 | 3 3 4 5 4 4 | 3 - 1 2 1 1 1 | 6 6 6 4 6 |

边，在山岗，小鸟
翔 歌 唱。一 起 飞 翔
迎着春天歌唱。啦啦 啦啦 啦啦 啦啦

5 6 5 4 3 4 5 6 5 | 4 0 5 4 3 0 4 3 | 2 3 2 1 7 1 2 1 1 | 6 6 6 4 6 |

啦啦啦啦啦啦 啦啦 啦啦 啦啦 啦啦 啦啦啦啦啦啦 啦啦 啦啦 啦啦 啦啦

5 6 5 4 3 4 5 6 5 | 4 0 5 4 3 0 4 3 | 2 3 2 1 7 2 1 (11) | 2 3 2 1 7 2 1 - | 1 - |

啦啦啦啦啦啦 啦啦 啦啦 啦啦 啦啦 啦啦 啦啦啦啦啦啦 啦啦 啦啦 啦啦 啦啦 啦啦！

1 - | 1 0 0 - | 0 - 0 ||

Птичка-птичка

(расшифровка)

Композитор Лю Чжуан

Слова Цзинь Бо¹¹

Весной есть солнце. В лесу есть запах цветов. Птичка-птичка, ты свободна.
Любить весну, любить солнце. Любить реку, любить запах цветов. Птичка-птичка, моя



¹¹Перевод слов на русский язык соискателя (Янь Цзе).

летает в небе. На поле, по лугу, у реки, на горе, птичка-птичка, поет
хорошая подруга. Давай вместе споем и полетаем, вместе спо-
ем



навстречу весне. Ля ля ля ляля ля ля ля ля ля ля ля ля ля
ля ля ля ля ля ля ля полетаем.



ля
ля ля ля ля ля



ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля ля

Цель урока сформулирована в учебном плане: «Воспитать бережное отношение к птицам и животным, а также к жизни вообще».

Задача урока: почувствовать выразительную роль восьмой паузы, а также чередования сильных и слабых долей в создании настроения. Петь с чувством, соблюдая точную звуковысотность.

Ход урока:

1) Различение ритмического рисунка на слух. Учитель играет на синтезаторе песню «Птичка-птичка», чтобы школьники могли ощутить ритм в сопряжении с сильными долями. Затем ученики разбиваются на группы, и через 5 минут опрашиваются с целью проверки: могут ли они точно выявить сильную долю, воспроизвести ритм, осмыслить паузы (продолжительность опроса около 10 минут).

2) Исполнение песни с использованием слога ля, что сначала демонстрирует учитель, пропевая отдельно по фразам. Затем ученики тоже пропе-

вают на тихой звучности, вплоть до полного ознакомления с песней. Затем пропевают мелодию со словами (продолжительность задания около 13 минут).

3) Обучение выразительному чтению поэтического текста песни комментариями: весной солнечно, в лесу благоухают цветы, птицы кружатся в воздухе. На полях, лугах, берегах озер и сопках птицы поют, встречая весну (продолжительность задания около 7 минут).

4) Исполнение учениками песни под аккомпанемент. Пение по фразам. Преподаватель учит понимать эмоции, заложенные в песне, обращая внимание на динамические оттенки и интонационную выразительность звучания, а также живость исполнения (продолжительность задания около 10 минут).

5) Завершение урока: ученики рассказывают о любимых птицах и тихо имитируют их пение. Учитель беседует с учениками об охране природы, животных и птиц.

Второй методический пример. Младшая школа «Фэнтай», г. Пекин (инновационная школа).

Урок музыки по теме «Животные говорят» в первом классе (песня для детей).

Задачи урока:

На уроке в первом классе осваиваются половинные, четвертные и восьмые длительности на основе имитации звуков, издаваемых животными.

Ученики делятся на три группы: первая группа – «птички», вторая – «щенки» и третья группа – «котята».

Птички: XXXX|XXXX|| чирик чирик чирик чирик

Щенки: XX | XX || Гав-гав гав-гав

Котята: X —|X —|| Мяу мяу

(принцип подхода от К. Орфа)

При освоении восьмой длительности (звуки чириканья птиц), учитель говорит: «Ребята, кто может сказать, как поют птички?» Ученики: «Я знаю, птички поют вот так: «****»». Ученики дали много ответов. Когда они все

высказались, подводится итог и констатируется: звуки, которые издают птички, — «чирик-чирик, чирик-чирик».

Учитель: «Ребята, вы часто наблюдаете за окружающим миром и, нужно заметить, очень внимательно. Птички очень маленькие, и целый день рядом со своей мамой они ищут еду или играют. Но стоит птичке отвлечься или помедлить, и она может отбиться от стаи и потеряться. Поэтому она издает звук, состоящий из двух восьмых нот (учитель хлопает в ладоши и одновременно произносит «чирик-чирик, чирик-чирик») – без замедления и перерыва. Класс несколько раз повторяет звуки птиц: «чирик-чирик, чирик-чирик».

Протяженность четвертной длительности (звук собачки)

Учитель: «Ребята, а кто может показать, какой звук издают собачки?»
Ученики: «Гав, гав, гав, гав...», разнообразие ответов в этот раз меньше.
Учитель: «Звук, который издают собачки, похож на четвертную ноту, которую мы сегодня проходим – он не медленный и не быстрый, один удар – один звук. Давайте, мы тихонько повторим этот звук (хлопает в ладоши и произносит «Гав, гав, гав, гав»).

Протяженность половинной длительности (звук кошки)

Учитель: «Ребята, только что мы узнали, какими звуками разговаривают птички и собачки, а сейчас мы вспомним, как общаются кошечки». Ученики: «Мяу, мяу». Ответ учеников достаточно точный, в том числе убедителен и темп, он достаточно медленный. Некоторые ученики характерными жестами показывают на лице кошачьи усы, что помогает учителю.

Учитель: «Я очень рад, что вы отвечаете правильно на этот сложный вопрос. Котята действительно так медленно и разговаривают: на два удара приходится один слог, поэтому он соответствует половинной ноте. Хорошо, сейчас мы твердо знаем все три длительности, которые издают животные, давайте повторим их» (повторяют).

В процессе закрепления класс делится на три группы (3 голоса) и совместно произносит слоги-длительности.

Теперь, когда ученики познакомились с ними, можно закрепить их понимание. Для этого их хорошо поделить на три группы, каждая из которых отвечает за один голос (птички, собаки, кошки), каждому голосу соответствует определенный ритмический рисунок. Именно этот прием использовал в своей практике К. Орф. Группы неоднократно повторяют один звук, при этом меняя громкость и тембр. Таким образом складывается ритмическое трехголосие.

Детские песни также обладают отчетливой ритмикой. Можно попросить учеников исполнить одну из них, отбивая ритмический рисунок при помощи хлопков, притопываний и т. д. Так у них разовьется чувство ритма. Еще большего эффекта можно достигнуть, если во время исполнения песни попросить разные группы детей вместе отбивать разные ритмы, тогда у них получится красивое ритмическое многоголосие. Кроме того, можно рассказать истории, которые помогут детям понять структуру песни или танца; также можно стимулировать импровизированное пение по картинке или рассказать историю, меняя голосовые нюансы, движение, танец и аккомпанемент.

Заключительная часть урока носит творческий характер:

1. Учитель может обсудить с учениками, как можно включить звуки своих любимых животных в песню и какими движениями их изобразить.
2. Включить в песню щенка и котенка при помощи добавления куплетов.
3. Побудить учеников придумать свои движения для того, чтобы имитировать движения животных.

Урок музыки во втором классе. Тема: «Большие и маленькие барабаны» (песня для детей)

Учитель начинает урок: «Ребята, сегодня учитель пригласил на урок двух маленьких гостей, “Большой барабан и маленький барабан”, послушайте, как они приветствуют друг друга:

- “Здравствуй маленький барабан с маленькими щеками!”

- “Здравствуй большой барабан с большими щеками!”

Ритм:

А: Большой барабан XXXXXX|XX||

СяоЛяньданыСяогу|НиХао!

В: Маленький барабан XXXXXX |XXX ||

ДаЛяньданыДагу|НиЕ Хао!

Учитель показывает пример приведенных выше ритмов и просит учеников повторять за ним, а когда ребята выучивают ритм, они отбивают его сами, хлопая в ладоши и топая ногами.

XXXXXX|XX|| (произносят вслух, хлопают в ладоши)

XXXXXX |XXX || (произносят вслух, топают)

Проводится сравнение двух тактов, приведенных выше. Ученики с усилием хлопают в ладоши, но мягко стучат ногами. Целью этого задания является дать ученикам почувствовать разницу между протяженностью четвертной и восьмой нот.

XXXXXX|XX|| (Учитель бьет в большой барабан, ученики топают).

XXXXXX |XXX || (Учитель бьет в малый барабан, ученики хлопают в ладоши).

После того, как ученики освоили ритм, учитель может поиграть с ними в игру «продолжи ритмический рисунок», в ходе которой учитель отбивает части ритма на барабанах, а ученики заполняют пропуски, хлопая в ладоши и топая.

На этих уроках учителя пользуются многими технологиями Орфа. Например, звучащими жестами, ритмическими блоками.

Хлопки, шлепки, притопы и щелканье пальцами, а также возгласы, стишки и пение – таковы элементарные звуко-двигательные выразительные средства. Все это дополняется игрой на элементарных ударных и мелодических инструментах и служит основой, на которой базируется музыкальное воспитание ребенка. В дальнейшем хлопки, шлепки, притопы и щелканье пальцами мы будем называть «звучащими жестами». Каждый из звучащих

жестов разучивается сначала отдельно, затем их объединяют друг с другом, причем начинать надо с наиболее легкого – сочетания шлепков и хлопков [13, с. 70].

Звучащие жесты, производимые при помощи человеческого тела, рожают эмоциональный резонанс, в связи с этим являются действенным способом самовыражения и помогают развивать координацию движений. В ходе занятий ученики должны уделять повышенное внимание звуку, который произносит партнер и сразу же на него отвечать. Это развивает у детей слух, способность к быстрой реакции и запоминанию, обостряет слышание высоты и силы звука. В ходе обучения музыке обычно используются четыре способа: хлопки в ладоши, хлопки руками по ногам, топание ногами и жестикуляция пальцами. Такие упражнения особенно хорошо применять на первом уроке, так как они помогают повысить активность учеников и оживить атмосферу в классе [147, с. 71].

По мнению Л.А. Баренбойма, «ритмические блоки» двудольного такта — основа начального ритмического обучения. Они служат для сопровождения мелодий, которые поет или играет учитель, а также для сопровождения речи и пения учеников. «Ритмические блоки» применяют в самых разнообразных формах во время игр и импровизации [13, с. 67]. Благодаря повторениям таких слов-моделей в установленных для них ритмах, они быстро запечатлеваются в памяти, и вскоре дети их узнают и воспроизводят тогда, когда читают, и тогда, когда записывают [13, с. 79].

Кроме учебников издательство «Народная музыка» выпустило учебные пособия для учителей, в которых зафиксированы цели обучения, учебные программы, методические рекомендации, анализ произведений, соответствующие знания по музыкальной грамоте, ноты песен с аккомпанементом для исполнения в классе и т. д. В методических рекомендациях учитель может найти авторские методики обучения, примеры занятий и др. Это собрание ценного практического опыта лучших учителей страны.

Помимо теоретических материалов, уделяется внимание музыкальным

иллюстрациям, для чего тщательно отобраны и записаны высококачественные обучающие аудио-пособия (кассеты и CD), в полной мере используются современные технические средства звуковоспроизведения.

Интенсивно осваивается компьютер, благодаря которому в преподавательской работе усиливается информационная открытость, интенсивность и мобильность в использовании различных иллюстраций. Воспроизведение аудиозаписей и видеоклипов воздействует на органы слуха и зрения, что дает мощный ресурс развитию образного мышления [101, с. 24]. Данные учебные комплекты отличаются богатством материала, включают как классику, так и современную музыку разных жанров и направлений. Их структура рациональна и соответствует закономерностям восприятия информации. Способы передачи знаний и умений образны и наглядны, близки реалиям жизни, способны удовлетворять эстетические интересы и запросы учащихся. Яркие и красочные иллюстрации стимулируют сильную мотивацию к занятиям музыкой [111, с. 145].

В заключении Главы II необходимо сделать ряд выводов. Прежде всего, развитие общего школьного образования тесно связано со становлением КНР. Это подтверждает, в частности, документы Министерства образования Китайской Народной Республики.

Каждая из девяти образовательных программ, регулярно издаваемых, начиная с 1950 года, отражает потребности государства в формировании человека новой формации: преданного идеалам социализма, патриотизма, высоко нравственного, с развитым эстетическим чувством. Само наличие этих программ обусловлено заинтересованностью государства в интенсификации культуры. Причем в Китае данный реформаторский процесс осложняется масштабами страны с исключительно высокой численностью населения.

За семидесятилетний период (с 1949 года) в стране был достигнут очень высокий результат в плане совершенствования общего музыкального воспитания и образования. Забота государства сказывается в стимуляции но-

вейших методических разработок, поощрении инновационных педагогических технологий, стремлении к технической оснащенности классов в каждой школе, хотя пока это не удастся сделать в полном объеме.

Тем не менее, еще остается немало нерешенных проблем. В Китае программа общего музыкального образования в младшей школе предназначена для детей от 6 до 12 лет. Количество же школ, способных применять инновационные методики и имеющих необходимое оборудование для этого, всего около 10%. Как указывалось ранее, инновационные требования к оборудованию классов для занятий музыкой были опубликованы Министерством образования КНР в мае 2016 года в «Перечне оборудования и материалов, необходимых для проведения уроков музыки в младшей школе» (см. Таблицу 8). Следует добавить также проблему нехватки профессиональных преподавательских кадров.

Всего в Китае издано 10 учебных пособий, соответствующих требованиям Министерства образования КНР от 2011 года. Самые значимые среди данных пособий выпущены издательством «Народная музыка» (2013 г.). Но они широко используются лишь в 20 регионах Китая.

Нерешенной остается проблема приобщение учащихся к мировой музыкальной культуре. На протяжении всей младшей школы (с первого по шестой класс) ребята осваивают только 45 песен и 84 инструментальных произведений зарубежной музыки. Этого недостаточно для качественного ознакомления с Западной музыкальной культурой, разнообразием ее жанров, стилей и форм. На необходимость приобщения учащихся к мировым достижениям указывал Д.Б. Кабалевский. В книге «Воспитание ума и сердца» выдающийся композитор – педагог писал: «Материал в системе школьного музыкального образования прежде всего включает народную музыку – своего народа, народов нашей страны, народов других стран мира. Большое место должны, естественно, занимать произведения мировой музыкальной классики, имеющие равное значение для любого народа, для любой национальности. Это – про-

изведения Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шопена, Грига, Глинки, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского и других. В этом же ряду стоят завоевавшие мировое признание классики советской музыки» [27, с. 41].

В организации общего музыкального образования китайские специалисты обращаются к мировым достижениям в этой области, выбирая то, что созвучно требованиям китайской культурной традиции. Наиболее востребованы идеи К. Орфа (необходимо учесть исключительно высокий уровень развития традиционного инструментария, особенно ударного), актуально положение Д.Б. Кабалевского о воспитании широкого кругозора.

Все сказанное свидетельствует об острой потребности образовательной системы страны в специалистах нового типа. Они должны быть высоко эрудированны, обладать творческими задатками и навыками музицирования, в числе важнейших – владением фортепиано. Не случайно в перечне технической оснащённости учебных аудиторий значится наличие рояля/фортепиано/аккордеона/синтезатора (см. Таблицу 8).

Именно вопросы фортепианной подготовки учителей музыки становятся предметом исследования в следующей главе диссертации.

Глава III. Подготовка музыкантов – учителей общеобразовательных школ

§ 1. Методическая подготовка

В 1939 году Министерством образования был опубликован документ «О вступлении в силу основных пунктов по классификации обязательных и факультативных дисциплин в педагогических высших учебных заведениях». На основании этого документа дисциплине было дано официальное название «Учебная установка по проведению уроков музыки и методике преподавания». В 1952 году Министерство издало «Учебный план музыкального факультета» для педагогических вузов, согласно которому методика преподавания музыки была включена в число специализированных обязательных дисциплин. На нее было выделено 74 академических часа. Таким образом, методика преподавания музыки в китайских педагогических вузах была официально утверждена как обязательная. Далее, по мере освоения преподавательской практики, а также издания серии учебных материалов появились разные направления в ее содержании [192, с.12].

В 2004 году Министерство образования КНР издало «Руководящую учебную программу специальных дисциплин для бакалавриата музыкально-педагогического направления». В ней определены: цель, модель обучения, структура, распределение часов и форма проведения педагогической практики [209].

Итак, *цель обучения* студентов определялась как всестороннее развитие нравственной культуры, овладение теорией, базовыми знаниями и практическими навыками музыкального образования школьников, развитие их креативного мышления. Программа обучения предполагала также приобретение студентами определенных исследовательских навыков, необходимых высококвалифицированному работнику в сфере музыкального образования и просвещения.

Модель обучения включала:

- твердое усвоение марксизма, идей Мао Цзэдуна, основных позиций теории Дэн Сяопина и важных идей концепции «Тройного представительства» Цзян Цзэминя: любви к своей профессии, высокой нравственности и чувства социальной ответственности;
- системное освоение основ теории музыки, базовых исторических знаний и навыков, необходимых для школьного музыкального образования; получение высокой общекультурной подготовки, развитие способностей и практических навыков преподавания, проведения внеклассных мероприятий в области искусств, активного участия в развитии культурных традиций учебного заведения;
- знакомство с национальной политикой в сфере образования, концепцией образования, основной целью которого должно стать всестороннее развитие личности;
- обретение навыков выразительной речи; овладение одним иностранным языком и способностью к чтению специальной литературы, в том числе публикаций на иностранном языке; владение компьютером с целью сбора, анализа и обработки специальной информации;
- формирование необходимых для педагогической деятельности и контакта с коллегами психологических качеств, крепкого здоровья и оптимистической жизненной позиции.

Документ также включал *структуру обучения и распределение академических часов*.

Специальные дисциплины подразделялись на *обязательные, факультативные* и региональные (в дополнение к обязательным дисциплинам каждый вуз может создавать факультативные в соответствии с фактической обстановкой, либо осознанной целесообразностью).

Обязательные дисциплины (около 1000–1200 академических часов) включают: Теорию музыки и сольфеджио, Гармонию, Вокал, Фортепиано (в том числе концертмейстерство); Музыкальные инструменты (один вид китай-

ского национального инструмента и один зарубежного); Хоровое пение и Дирижирование, Историю китайской музыки и анализ наиболее значительных ее произведений, Историю зарубежной музыки и также анализ наиболее значительных произведений, Народную музыку Китая, Народную музыку зарубежных стран; Музыкальную педагогику и методику преподавания музыки в общеобразовательных школах.

Факультативные дисциплины (всего около 810 академических часов).

Ниже представлен примерный список факультативных дисциплин (см. Таблицу 12)

Таблица 12

Специальные факультативные дисциплины	Музыкальное образование и технологии музыкального образования	Музыкальная педагогика, История китайского и зарубежного музыкального образования, Сравнительный анализ китайского и зарубежного музыкального образования, Психология музыкального образования, Составление учебных материалов, Компьютерная (цифровая) музыка и т. д.
---------------------------------------	---	--

Обширный список факультативных дисциплин классифицируется по двум направлениям: *специальные* и *другие дисциплины эстетического цикла*. В свою очередь каждое направление подразделяется на подгруппы. В первом случае их три, они направлены в область музыкальной педагогики, музыкальной науки и исполнительства. Во втором это две подгруппы, связанные с историей – либо искусства, либо других областей гуманитарного знания.

В совокупности здесь представлен очень широкий комплекс, свидетельствующий о креативном подходе составителей. Он направлен, с одной стороны, на более полное постижение эстетической (прежде всего музыкальной) культуры, с другой – в нем явно просматривается стремление к детальному осмыслению национального духовного богатства.

Составителей можно, порой, упрекнуть в расплывчатости формулировок рекомендуемых дисциплин или чрезмерной их обобщенности. Но во всех случаях эти дисциплины будят мысль и направляют к нестандартным решениям.

Региональные дисциплины (около 180 академических часов) в соответствии с требованиями регионального и национального музыкального образования включают в себя Историю этнической музыки, Историю региональной музыки, Музыкальные инструменты национальных меньшинств, Составление сборников народной музыки, Методику преподавания этнической музыки, Музыкально-педагогическую практику на языках этнических меньшинств и т. д. [209].

Что касается учебных материалов, то после опубликования «Руководящей учебной программе специальных дисциплин для бакалавриата музыкально-педагогического направления» в качестве обязательной была определена «Музыкальная педагогика и методика преподавания в общеобразовательных школах». В качестве главного учебного пособия был рекомендован труд того же названия, разработанный профессором факультета музыки Северо-восточного педагогического университета Инь Айцин [103]. Сегодня к нему обращаются 45,2% высших учебных заведений Китая.

Другое учебное пособие – «Музыкальное образование и методика преподавания» – также довольно часто используют в вузах (с показателем в 32,3%). Оно составлено профессором Института музыкальных исследований Китайской консерватории Се Цзясинь [126].

Пользуются популярностью «Практика и теория музыкального образования» под редакцией профессора Китайской консерватории Лю Пэй [114], «Теория преподавания музыки» под редакцией профессора факультета музыки Гуансиского института искусств Чэнь Юйдань [186], «Новое издание теории музыкального образования» под редакцией профессора факультета музыки Хунаньского педагогического университета У Юэюэ [145] и др. Нередко преподаватели в учебном процессе используют материал нескольких учебных пособий.

В качестве наиболее популярного рассмотрим пособие «Музыкальная педагогика и методика преподавания в общеобразовательных школах» профессора Инь Айцин.

Цель дисциплины определяется в нем как «формирование у студентов представления о музыкальном образовании школьников, развитие необходимых профессиональных навыков для проведения педагогической практики на уроках музыки и внеклассных музыкальных мероприятий» [103, с. 36].

Учебная программа включает в себя Теорию музыкальной педагогики, Историю развития общего музыкального образования, Анализ учебных пособий по музыке, Овладение методиками преподавания музыки в школе, Оценку качества уроков музыки и Подготовку внеклассных музыкальных мероприятий.

Раздел «Теория музыкальной педагогики» включает в себя основные принципы музыкального образования, содержание настоящей музыкальной учебной программы и т. д.

«История, реформы и развитие музыкального образования» нацелен на формирование представлений об истории, теории, тенденциях развития музыкальной педагогики в мире [103, с. 36].

«Анализ учебных пособий по музыке» предполагает интерпретацию и пути реализации настоящей программы для общеобразовательных школ: принципы отбора литературы, определения и разработки образовательных концепций, учебные материалы.

«Овладение методами преподавания» содержит возрастную психологию и особенности эстетического восприятия музыки школьниками разных возрастных групп, исследование ведущих современных музыкальных образовательных систем и методов обучения, подготовку планов уроков и другие составляющие преподавательской деятельности [103, с.128].

«Оценка качества уроков музыки» включает методы выявления эффективности педагогического процесса.

«Подготовка к внеклассным музыкальным мероприятиям» содержит рекомендации по планированию, организации внеклассных школьных занятий, хоров и других музыкальных объединений, а также музыкальных мероприятий [103, с. 211].

Дисциплины, имеющие отношение к Музыкальной педагогике, являются ключевыми в подготовке специалистов, формирования у них представлений о музыкальном образовании, овладении методикой музыкального обучения и просвещения. В прошлом большинство университетов пренебрегало базовыми дисциплинами, что спровоцировало низкий уровень подготовки выпускников музыкально-педагогического направления. Сегодня, несмотря на то, что Министерство образования разработало нормативный документ – «Руководящую программу», среди обязательных дисциплин, имеющих отношение к музыкальной педагогике, в учебном плане многих вузов присутствует только Музыкальная педагогика и методика преподавания в общеобразовательных школах. Остальные входят в состав факультативных. При этом существуют различия в количестве факультативных дисциплин, их содержании, качестве преподавания. В связи с этим и уровень музыкально-педагогической подготовки специалистов в стране отличается [116, с. 17]. Приведем примеры таких различий на основе анализа деятельности лучших китайских педагогических университетов.

Столичный Педагогический университет:

Цель обучения по направлению «Музыкальная педагогика» определяется как подготовка квалифицированных учителей музыки младших и средних общеобразовательных школ. Дисциплины по музыкальной педагогике на музыкальном факультете были одобрены Министерством образования и муниципальным правительством Пекина в ноябре 2006 года в качестве эксклюзивных государственного и административного значения. Учебная программа «Музыкальной педагогики» имеет четкую профилирующую направленность и носит практический характер (см. Таблицу 13).

Таблица 13

Тип дисциплины		Название дисциплины по музыкальной педагогике	Общее количество часов / часов в неделю	Семестры
Дисциплины профилирующего направления	Обязательные	Музыкальная педагогика	54/3	5
		Психология	54/3	4

		музыкального образования		
		История музыкального образования	36/2	6
		Методы исследования музыкального образования	54/3	6
		Технологии современного музыкального образования	54/3	3
	Факультативные	Зарубежная музыкальная педагогика	36/2	6
Педагогическая практика	Обязательные	Музыкальная педагогика	36/2	5
	Учебная практика	Учебная практика	8 недель	7 и 8
		Учебная стажировка	4 часа в каждом месяце	5 и 6

Среди дисциплин профилирующего направления было учреждено пять обязательных, а именно: Музыкальная педагогика, Психология музыкального образования, История музыкального образования, Методы исследования в музыкальном образовании, Технологии современного музыкального образования.

Программа обучения охватывает все аспекты подготовки школьного учителя музыки. Как отметил в своем интервью преподаватель Столичного Педагогического университета Чжэн Ли, необходимость введения в учебную программу факультативной дисциплины «Зарубежная музыкальная педагогика» продиктована многолетней преподавательской практикой. Музыкально-образовательные системы Орфа, Кодая и Жак-Далькроза дают возможность студентам понять мировые тенденции развития массового музыкального воспитания и приобщиться к инновационным технологиям.

В программу обучения будущих преподавателей в качестве обязательной вошла и педагогическая практика. Ее базой являются средняя общеобразовательная школа № 8 в Пекине, Экспериментальная начальная общеобразо-

вательная школа округа Хайдянь, Средняя общеобразовательная школа Юйин и другие [116, с. 51].

К сожалению, подобные примеры в китайской системе подготовки учителей музыки общеобразовательных школ пока единичны. Норму же демонстрирует ситуация в Сямэньском и Хэнаньском университетах.

В первом цель обучения по направлению «Музыкальная педагогика» декларируется как подготовка высококвалифицированных специалистов в области музыкального искусства, способных осуществить модернизацию в области музыкально-эстетического воспитания и образования школьников.

Процент специальных дисциплин по направлению подготовки чрезвычайно низкий, а программа подготовки рассчитана всего на один учебный год (см. Таблицу 14).

Таблица 14

Тип дисциплины	Название дисциплины по музыкальной педагогике	Общее количество часов / часов в неделю	Семестры
Лекционная	Методика преподавания музыки	36/2	5 и 6
Практическая	Педагогическая практика	6	7

Цель обучения в Педагогическом университете провинции Хэнань также декларируется как овладение теорией, базовыми знаниями и навыками преподавания музыки, воспитание высококвалифицированных профессионалов в области преподавания музыки, владеющих современными образовательными концепциями, обладающих высокой культурой, креативностью, практическими навыками, соблюдающих профессиональную этику. Но учебный план свидетельствует об обратном (см. Таблицу 15):

Таблица 15

Тип дисциплины	Название дисциплины по музыкальной педагогике	Общее / недельное время (академический час)	Семестр
Обязательные	Теория преподавания музыки	36/2	5 семестр
Факультативные	Музыкальная педагогика	36/2	5 семестр
	История китайского и зарубежного музыкального образования	36/2	6 семестр
	Сравнение китайского и зарубежного музыкального образования	36/2	6 семестр
	Психология музыкального образования	36/2	6 семестр
	Разработка учебной программы по преподаванию музыки	36/2	7 семестр
Учебная практика	Учебная практика	6 недель	8 семестр

Суммируя положения параграфа 3.1, необходимо отметить следующее: вопрос серьезной методической подготовки будущих педагогов-музыкантов общеобразовательных школ в Китае был поставлен более 80 лет назад Министерством образования в соответствующем документе («О вступлении в силу...»).

Он отличается четкой структурой. В нем ясно и убедительно прописаны цели преподавания и обучения. Намечен широкий блок необходимых дисциплин, соответствующий мировым классификационным стандартам: обязательных, факультативных, региональных. Безусловно, ряд формулировок требуют уточнения и приведения в соответствие с современными требованиями. Тем не менее, в нем отражена глубина взглядов на роль методической подготовки.

На его основе в КНР был издан ряд учебных пособий – Инь Айцин, Лю Пэй, Се Цзясин и других авторов. Они свидетельствуют о вдумчивом подходе к обучению и нашли отклик среди педагогического сообщества.

Однако теоретические достижения нашли полноценное отражение только в ряде центральных вузов, как, например, Столичном Педагогическом университете Чжэн Ли. Однако столь радужная картина характерна не для всех вузов.

В настоящее время учебная программа большинства педагогических университетов в Китае оставляет желать лучшего. В них присутствует только одна обязательная дисциплина – «Музыкальная педагогика» (обычно она называется «Музыкальная педагогика и методика преподавания в общеобразовательных школах»). Факультативные дисциплины есть в каждом вузе в соответствии с местными условиями и состоянием системы образования в регионе.

Отрицательным является то, что не существует единых стандартов по подготовке преподавателей, обеспечению учебными материалами, количеству аудиторий и т. д. Нет единой формы проверки уровня соответствия профессиональной деятельности. В результате теоретическая подготовка педагогов-музыкантов общеобразовательной школы в массе своей продолжает находиться на низком уровне.

Китай – огромная страна с самой большой численностью населения. Организация общего музыкального образования представляет в ней особую сложность. Поэтому необходимы усилия и органов власти, и всего культурного сообщества.

§ 2. Инструментально-исполнительская подготовка

Фортепиано является наиболее значимым инструментом для преподавания музыки в общеобразовательных школах. Учителя активно используют его и как аккомпанирующий, и как сольный инструмент для демонстрации музыкальных произведений или каких-либо элементов музыки. Поэтому класс фортепиано является чрезвычайно важной учебной дисциплиной в си-

стеме образования музыкального педагогического направления [142, с. 214].

Для того, чтобы стать учителем музыки в общеобразовательной школе, студент должен не только достичь определенного уровня технического мастерства, но и овладеть мастерством интерпретации содержания музыкального произведения. Только так можно решить главную задачу музыкального воспитания – формирования у школьников художественного восприятия.

В 2006 году Министерство образования КНР рекомендовало «Руководящую учебную программу дисциплины “Фортепиано” для бакалавриата музыкально-педагогического направления в высших учебных заведениях». Данная программа стала главным документом разработки вузовских программ [208].

Дисциплина «Фортепиано» рассчитана на 4 академических года. Ее цель: развитие у студентов навыков работы на уроках музыки в общеобразовательных школах.

Задачи дисциплины:

1. Ознакомление с историей фортепиано и краткой историей фортепианного искусства.
2. Овладение фортепианным исполнительством, его технической и художественной составляющей. (Предполагается репертуар среднего уровня сложности, достаточный для обучения в общеобразовательной школе.) При этом на первый план ставится развитие навыков аккомпанемента.
3. Овладение умением петь под свой аккомпанемент, навыками импровизационного аккомпанемента к песням.
4. Развитие аналитического подхода к музыкальному материалу, позволяющему раскрывать стилистические особенности и содержание исполняемых произведений.
5. Овладение основами методики преподавания игры на фортепиано, способностью обучать базовому фортепиано (в Китае очень мало специальных музыкальных школ, поэтому многие дети учатся фортепиано частным образом или в кружках). Овладение методикой проведения внеурочных му-

зыкальных мероприятий в общеобразовательной школе с использованием фортепианного исполнительства.

Содержание дисциплины включает:

- изучение строения фортепиано, истории развития исполнительства на инструменте;
- стилей фортепианной музыки;
- знание технических основ фортепианной игры (положение тела и организация игрового аппарата, основных приемов звукоизвлечения, базовых методов и упражнений по развитию техники);
- формирование способности эстетического восприятия (убедительная образно-стилевая интерпретация) [208].

Вместе с тем методика преподавания, ее уровень определяются каждым учебным заведением согласно действительному положению дел. В настоящее время в вузах музыкально-педагогического направления задействованы следующие формы ведения занятий: индивидуальная, мелкогрупповая¹², групповая.

Индивидуальные занятия проводятся только для пианистов¹³, один раз в неделю. Содержание учебной программы определяется преподавателем, исходя из уровня подготовки студента.

Мелкогрупповые занятия предназначены для студентов, осваивающих вокал или другие, помимо фортепиано, инструменты. Группа формируется из студентов примерно одного уровня подготовки, и содержание учебной программы определяется в соответствии с ней.

Групповые занятия проводятся для большого количества студентов, не знающих основ фортепианной игры. Преподаватель проводит их в аудитории с цифровым фортепиано. При этом в аудитории находится, в среднем, 20 инструментов, соответственно столько же студентов. Каждый студент должен находиться за индивидуальным фортепиано.

Из-за различий в подготовке учащихся и традиций каждого универси-

¹² О мелкогрупповых занятиях подробно речь пойдет в Главе IV (4.1).

¹³ Имеются в виду студенты с хорошей фортепианной подготовкой.

тета, методов преподавания разнятся и содержание учебных программ [174, с.31].

В качестве учебного пособия чаще всего используется сборник «Основной курс по фортепиано». Он составлен под руководством и в редакции Министерства образования Китая. Этим учебным пособием для преподавания фортепиано в качестве дисциплины в высших учебных заведениях были внедрены в жизнь идеи популяризации фортепиано. Оно было собрано из четырех разных по степени сложности томов, издано в 1983 году, в 2003 году опубликовано исправленное издание. В нем собрано около 300 различных по жанру произведений народов разных исторических эпох, стран и регионов.

Для примера можно рассмотреть первый том этого издания. В нем представлено 121 произведение, из них 35 китайских и 86 зарубежных. Среди жанров встречаются этюды, полифонические композиции, сонаты, небольшие пьесы, фортепианные дуэты и др. По степени сложности два первых тома предназначены для проведения занятий как в малой группе, так и в более крупной. Большинство произведений из третьего и четвертого томов являются композициями для пианистов, обучающихся на первом и втором курсах.

Среди других учебных материалов для пианистов также рекомендуются такие популярные классические произведения, как «Маленькие прелюдии и фуги», «Хорошо темперированный клавир» (том I, II) И. С. Баха, Этюды оп. 299, 740 К. Черни, Сонаты В. А. Моцарта, Сонаты Л. Бетховена (например, № 1 оп. 2, № 2 оп. 2, № 3 оп. 2, № 8 оп. 13, № 14 оп. 27, № 17 оп. 31), Сонаты Ф. Шуберта (например, D840, D845, D571), Музыкальные моменты, Прелюдии С. В. Рахманинова, этюды, мазурки, ноктюрны, вальсы Ф. Шопена.

Ниже приводится пример занятий по фортепиано в Педагогическом университете провинции Хэнань, которые зафиксированы соискателем.

На кафедре фортепиано в данном университете работает 11 специалистов: профессор Ван Сяокунь, пять доцентов – Ян Фан, Чжан Инхуа, Го Лина, Сяо Ин, Чжу Цзинхуа, пять преподавателей – Се Шичао, Ли Мэн, Шан Сюеюй, Сюе Биюнь, Го Сяоянь.

На факультете музыки нет единых требований по фортепиано ни к абитуриентам, а также ни на переводных и на выпускных экзаменах. Выбор произведений варьируется преподавателем в зависимости от уровня подготовки обучаемого. Это различие сказывается на уровне подготовки специалистов.

Основные цели обучения бакалавров дифференцированы по годам: для пианистов I и II курсов главным является развитие техники и повышение способности контроля силы пальцев. Со стороны развития музыкальности и музыкальной культуры – различать на слух характер музыки композиторов разных стилевых эпох и разных стран. Репертуар студентов I и II курсов составляют этюды для совершенствования беглости пальцев и небольшие технически несложные пьесы.

Что касается пианистов III и IV курсов, то их репертуар включает значительно больше художественных произведений, а работа – решения художественных задач: каким образом лучше подчеркнуть тембровые краски фортепиано, гармонию и колорит музыкального произведения; как понять чувства композиторов и выразить смысл произведений и т. д. Преподаватели дают студентам концертные этюды, уровень сложности пьес также повышается.

Для студентов с относительно высоким уровнем:

Первый и второй курсы – прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» (том I) И.С. Баха, сонаты В.А. Моцарта, Й. Гайдна, сонаты для фортепиано, сонаты, вариации, миниатюры Ф. Шуберта, произведения из сборника «Основной курс по фортепиано» (тома III, IV), вальсы, мазурки Ф. Шопена, пьесы А. Хачатуряна.

Третий и четвертый курсы – прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» (том II) И.С. Баха, сонаты Л. ван Бетховена, этюды, ноктюрны, сонаты Ф. Шопена, этюды Ф. Листа, пьесы К. Дебюсси, сонаты, пьесы М. Равеля, прелюдии, «этюды-картины» С.В. Рахманинова.

Для студентов со сравнительно низким уровнем подготовки:

Первый и второй курсы – «Маленькие прелюдии и фуги» И.С. Баха, Этюды оп. 299 К. Черни, сонаты Й. Гайдна, В.А. Моцарта, вальсы Ф. Шопена,

произведения из китайского сборника «Основной курс по фортепиано» (том III).

Третий и четвертый курс – прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» (том I) И.С. Баха, этюды М. Мошковского, сонаты Л. ван Бетховена, Ноктюрны, мазурки Ф. Шопена, пьесы Ф. Мендельсона, произведения из китайских учебников (том IV).

Конспект занятия № 1

Студент– пианист четвертого курса. Преподаватель – Ян Фан, доцент, выпускник Университета провинции Хэнань

Занятие по фортепиано – один раз в неделю.

Содержание занятия– 1) Ф. Лист. Концертный этюдDes-dur. 2) М. Равель. «Игра воды».

Первая проблема в исполнении этюда Листа: звучание аккомпанеента слишком громкое, он играется таким форсированным звуком, что мелодия не прослушивается. Вторая проблема: нечеткое взятие педали при перемене гармонии, поэтому мелодическая линия не выявлена. Третья проблема: в отдельных заключительных разделах недостаточно выдержаны паузы, в силу чего следующее построение начинается поспешно. В результате студент не может раскрыть содержание произведения.

Янг Фан отмечает: мелодию и партию сопровождения нужно отрабатывать отдельно, выстраивать мелодическую линию. Затем оттачивать партию аккомпанеента, после этого на тихой звучности, в медленном темпе отрабатывать обе партии вместе, стремясь к тому, чтобы мелодия была отчетливой и ясной, гармонично сочетаясь с партией сопровождения. Кроме этого, Янг Фан помечает в нотах студента моменты взятия и снятия педали.

Проблема исполнения «Игры воды» также связана со степенью завершенности мелодической линии. Во-первых, во многом ее элементы надо проводить левой рукой, а они недостаточно отчетливы. Во-вторых, громкая звучность часто форсирована. Очень тяжело играть на инструменте целую партию. В-третьих, партия левой руки порой исполняется достаточно тяжело-

весно, вследствие чего исчезает рельефность мелодии. И последняя проблема — правильная смена педалей.

Янг Фан отмечает, что импрессионистский стиль музыки исключает четкое интонирование каждого звука, как в произведениях классиков. Самое важное — создание колористических эффектов. При этом очень важна педализация, придающая гармонии особые краски, в мелодии приоритетен рисунок целого, а не отдельные интонации. Очень важна динамическая палитра фактуры.

Конспект занятия № 2

Студент— пианист первого курса. Преподаватель — Ян Фан.

Содержание урока – 1) И. С. Бах. Прелюдия и fuga из «Маленьких прелюдий и фуг», 2) Ф. Шопен. Вальс *As-dur*, op. 34, № 1.

Игра прелюдии и фуги отличается неубедительностью фразировки. Возникают неоправданные акценты или «провалы» в звучании. Все это исключает целостность музыкальной фразы. Слабо выражена ритмическая пульсация, нет звукового баланса между партиями обеих рук.

Янг Фан указал на необходимость работать в медленном темпе. При этом хорошо контролировать туше. Обращать внимание на перенос веса руки, тем самым выравнивая звучание. Проучивать каждую партию отдельно, чтобы слух улавливал самостоятельность голосов в полифонической ткани. Наконец, нужно обратить большее внимание на интонирование каждого голоса, управлять всем игровым аппаратом в соответствии с услышанным.

Исполнение вальса Шопена не соответствует стилю и образу произведения. Студент плохо интонирует трехдольный ритм, плохо педализирует. Во многих местах неубедительна фразировка, поэтому мелодическая линия «рвется».

Янг Фан подчеркивает необходимость координации между взятием педали и движениями рук: на первую долю нажать на педаль, на третью— приподнимать. Исполнение мелодии должно быть более вокализованным. Полезно во время игры отдельно правой рукой напевать мелодию и как бы ды-

шать. Янг Фан подчеркивает в нотах исполнительские ремарки и рекомендует больше обращать внимание на музыкальное развитие.

В документе Министерства образования КНР «Руководящая учебная программа специальных дисциплин для бакалавриата музыкального педагогического направления» помимо обязательного предмета *Фортепиано* есть лишь *Фортепианный импровизационный аккомпанемент*. При этом нет дисциплин по истории фортепианного искусства, прослушиванию произведений для фортепиано, методике преподавания игры на фортепиано. Из-за отсутствия этих историко-теоретических курсов понимание учащимися музыки во многом зависит только от мастерства преподавателей. Сами студенты в большинстве случаев уделяют внимание лишь технике исполнения, игнорируя содержание произведений. Многим выпускникам в дальнейшем очень тяжело приспособиться к педагогической деятельности в общеобразовательных школах – они не знают, что сказать о смысле музыки [180, с. 162].

Анализ проведенных занятий приводит к выводу, что главное внимание уделяется технической стороне воспроизведения музыкального текста. Практически не затрагиваются причинно-следственные связи между образно-содержательной стороной музыки и ее техническим воплощением.

Также нельзя не отметить явно завышенный уровень программ. В частности неприемлемо для ученика, осваивающего (явно с трудом) пьесу из «Маленьких прелюдий и фуг» Баха, обращение к Вальсу Шопена.

Не учитывается тот факт, что дисциплина «Фортепиано» по музыкально-педагогическому направлению нацелена не на подготовку будущих виртуозов-пианистов, а на воспитание педагогов. Студенты должны овладеть не только техникой игры на инструменте, но также знаниями и основными навыками в области преподавания музыки и музыкального просвещения. Дисциплина «Фортепиано» по музыкально-педагогическому направлению не может ограничиваться лишь развитием навыков игры на фортепиано, необходимо глубокое знание музыкальной культуры и умение передать ее смысл школьникам [140, с. 28].

§ 3. Импровизационный аккомпанемент как часть концертмейстерской подготовки

Важность концертмейстерской подготовки пианистов в музыкальных вузах Китая обусловлена тем, что большинство выпускников становятся аккомпаниаторами. Профессия эта очень востребована в связи с расширением концертной деятельности по всей стране. Самым популярным репертуаром у широкой публики являются народные песни. Они большими тиражами издаются в Китае, но без аккомпанемента. Поэтому концертмейстер должен создавать его сам, часто – уже в процессе исполнения. Большинство китайских народных песен опирается на пентатонику, но немало основано на семиступенном звукоряде. В Китае бытует также много европейских народных песен без аккомпанемента. Поэтому концертмейстер должен в достаточной мере владеть песенным стилем – слышать ладовую основу, ритмическое, интонационное своеобразие музыки и все это претворять в аккомпанементе. В связи с этим фортепианный импровизационный аккомпанемент стал специальной дисциплиной в вузе. В современном музыкальном образовании страны он призван стать одним из ключевых предметов.

Курс вошел в программы вузов КНР более 30-ти лет назад, и как обязательный включен в программы подготовки пианистов всех консерваторий и музыкальных факультетов университетов. Но на сегодняшний день он еще не сложился. Во многих учебных заведениях фортепианному аккомпанементу не уделяется должное внимание. Причина такого положения заключается в слабом методическом обеспечении. Именно этим обусловлен низкий статус дисциплины и уровень концертмейстерской подготовки. Значительная часть преподавателей и, особенно, студентов считает импровизационный аккомпанемент второстепенным предметом. Часть вузов вообще исключила курс из программ обучения [168, с. 123].

Соискатель изучила ситуацию в 20-ти педагогических университетах Китая и также пришла к выводу, что на практике импровизационный аккомпанемент ведется далеко не во всех из них. Но и в тех, где он преподается, на освоение предмета выделяется мало часов. Обучающиеся зачастую успевают изучить только азы. До свободного владения навыками инструментального сопровождения им еще далеко.

Немаловажным является и слабая фортепианная подготовка большинства абитуриентов музыкальных факультетов. Поэтому в Китае студенты первые два года осваивают, прежде всего, технические навыки игры на инструменте и основные музыкально-теоретические и музыкально-исторические дисциплины. Только на третий год вводится импровизационный аккомпанемент – 1 час в неделю в течение всего двух семестров. Но главная причина неудовлетворительного положения дел заключается в *неработанности методики и необеспеченности профильной подготовки педагогических кадров*.

Мы познакомились с преподавательским составом курса «Фортепианный импровизационный аккомпанемент» в шести учебных заведениях: консерватории города Шэньян, факультетах музыки Столичного Педагогического университета, Китайского Северо-восточного педагогического университета, Шаньдунского и Чендуского университетов. В подавляющем большинстве курс ведут преподаватели, не прошедшие специализации по импровизационному аккомпанементу. Подобное состояние привело к тому, что большинство абитуриентов не хотят получать эту специализацию, так как не понимают, в чем состоит ее специфика. Даже в Столичном Педагогическом университете внимание сосредоточивается не на импровизации, а главным образом, на отработке технической стороны. Однако разница между сольным фортепианным исполнительством и импровизационным аккомпанементом очень большая. Поэтому даже студенты с отличными исполнительскими навыками не могут хорошо импровизировать сопровождение к сравнительно простым песенным мелодиям. В свете изложенного становится очевидно, что полноцен-

ная подготовка в области импровизационного аккомпанемента требует методического обеспечения и подготовки преподавательских кадров. В последние годы эти задачи все отчетливее осознаются педагогической общественностью [128, с. 338].

Что касается методического обеспечения, то, во-первых, оно есть не во всех учебных заведениях. Во-вторых, усилия специалистов в этой области не скоординированы, каждый университет пользуется своими материалами, которые, как правило, не известны за пределами данного учебного заведения. Например, изданные в 1990 году «Базовый курс импровизационного аккомпанемента» У Ювэня и в 1993 году «Курс импровизационного аккомпанемента» Хань Дуня и Ли Цуна предназначались для внутреннего пользования. За прошедшие годы они изредка доходили до других вузов, а сегодня их содержание уже во многом устарело.

Методическая работа и публикация ее результатов активизировалась в начале 2000-х годов. Были изданы пособия: «Методика преподавания практического импровизационного аккомпанемента на фортепиано» Гао Тянькан [92], «Методика импровизационного аккомпанемента на фортепиано» Лю Чжиюн [115], «Преподавание импровизационного аккомпанемента на фортепиано» Се Чжэбан [128], «Современный практический курс импровизационного аккомпанемента на фортепиано» Юй Лу [187].

В обретении мастерства все названные авторы обосновывают необходимость базовых знаний по гармонии – представлений об аккордах и их соединениях и овладение фигурационным фортепианного аккомпанемента. То и другое должно осваиваться на основе хорошо развитого музыкального слуха – мелодического и гармонического. Последовательность работы основана на принципе «от простого – к сложному», «от хорошо знакомого на слух – к новому».

Автор «Методики преподавания практического импровизированного аккомпанирования на фортепиано» Гао Тянькан – преподаватель факультета музыки Северо-Западного университета национальностей – в первой главе,

помимо основных характеристик курса, раскрывает фундаментальную роль практического владения гармонией и представлений о музыкальных жанрах. Во второй главе даются теоретические основы гармонии, в том числе знания о ладовом фундаменте фольклорной музыки. Третья глава содержит упражнения на соединение достаточно часто встречающихся аккордов. В четвертой главе рассматриваются варианты фактуры в аспекте разных песенных жанров. В пятой – систематизируются этапы работы над навыками аккомпанемента. При этом предлагается следующий порядок действий:

- 1) анализ стиля и содержания произведения,
- 2) определение его лада, тональности и структуры,
- 3) характеристика гармонических функций аккордов,
- 5) выбор тесситуры и фактуры,
- 6) конструирование прелюдии, интерлюдии и постлюдии.

В последней главе автор приводит примеры построения фортепианного аккомпанемента к 30-ти известным песням.

Учебное пособие «Преподавание импровизированного аккомпанемента на фортепиано» (2001) является на сегодняшний день одним из наиболее авторитетных в Китае. Автор – заведующий кафедрой фортепиано факультета музыки Шанхайского педагогического университета профессор Се Чжэбан. В этой работе даны основы теории музыки, гармонии, музыкальной формы и фактурных видов аккомпанемента. Пособие предназначено для специалистов, преподающих в младших и средних учебных заведениях, поэтому большая часть материалов в нем основана на произведениях, входящих в программу младшей и средней школы. Этот труд позволяет студентам, уже овладевшим базовыми знаниями об аккордах, приступать к импровизации.

В первой главе автор излагает концепцию обучения и характеризует область применения полученных навыков. Во второй – представляет основы гармонии, структуру аккордов и их функциональные связи. К главе прилагаются упражнения. В третьей и четвертой главах (отдельно для мажора и минора) представлены аккорды I, IV и V ступеней с обращениями и, что осо-

бенно важно, соединения на основе ладовых тяготений.

Пятая глава посвящена подбору аккордов к мелодиям. Он обосновывается содержанием произведения, его ладовой основой, а также развитием мелодии. В шестой представлены примеры трех видов аккомпанемента: аккордового арпеджированного и тесситурно рассредоточенного, с отставленным басом. С седьмой по девятую главу автор описывает особенности и методику использования аккордов II, III, VI и VII ступеней. В десятой акцентируется внимание на модулирующих аккордах. В одиннадцатой излагается трактовка тесситуры. В ней автор описывает наиболее часто используемые типы импровизационного аккомпанемента и рекомендации по их выбору.

Главы с двенадцатой по двадцатую посвящены объяснению принципов выбора и формирования фортепианного аккомпанемента для произведений разных жанров: романса, марша, лирической и танцевальной песням, китайской народной песни¹⁴, прелюдии, интерлюдии и постлюдии. Девятнадцатая глава посвящена работе с длинными и прерывающимися звуками в песенной мелодии. Двадцатая – аккомпанементу для хорового пения.

В пособии «Современный практический курс импровизационного аккомпанемента на фортепиано» (2003) Юй Лу представлено решение тех же задач. Материал систематизирован на высоком уровне обобщения: в виде схем, таблиц и т. п.

Как видно, курс импровизационного аккомпанемента сегодня имеет серьезное методическое обоснование. Однако преподавательское сообщество в целом не проявляет к нему должного интереса. На практике чаще всего используются только учебные разработки, написанные специалистом, преподающим предмет в самом вузе. Они, бесспорно, опираются на личный опыт и понимание задач обучения, но в большинстве случаев носят преимущественно эмпирический характер и не выходят на уровень глубоких методических и научно-теоретических обобщений [168, с. 139].

Другая проблема подготовки специалистов, владеющих техникой им-

¹⁴Китайская народная песня дается нами отдельным жанром, так как в ее основе лежит монодийный тип мышления.

провизационного аккомпанемента, связана с контингентом студентов вузов. В периферийных учебных заведениях он обычно весьма неоднороден, а главное, слабо подготовлен по фортепиано при поступлении в вуз. В этих условиях создать унифицированные по профессиональным требованиям пособия очень сложно. Поэтому методический материал для дисциплины должен быть разработан с учетом разного уровня подготовки студентов.

Вместе с тем существуют основы овладения навыком, сложившиеся в многовековой практике европейского музыкального образования. К ним относятся повышение остроты ладогармонического слуха благодаря освоению таких дисциплин как Сольфеджио, Гармония, Полифония.

Чтобы развить ладовое чувство, надо обрести способность мгновенной ассоциации звука со ступенью лада. Доведенный до автоматизма навык лежит в основе техники импровизации. Его выработке способствует изучение гармонии и музыкальной формы. Учитывая широкую востребованность импровизационного аккомпанемента, овладение им в вузе должно быть выделено в отдельную специальность. Это влияет на будущее трудоустройство выпускников. «В связи с этим, предмет должен преподаваться профессионалами, специализирующимися именно на фортепианном импровизационном аккомпанемента» [115, с.176].

Такие специалисты уже есть, но их пока недостаточно. Поэтому содержанием данного курса чаще всего продолжает оставаться отработка техники исполнения фортепианной партии вокальных произведений.

Для того, чтобы быть преподавателем импровизационного аккомпанемента требуется не только соответствующий уровень владения фортепиано, но и обширные знания в области теории музыки, сольфеджио, гармонии, полифонии, музыкальной формы и техники импровизации [92, с. 88].

Овладение техникой импровизационного аккомпанемента возможно только при совместной работе студента с педагогом и партнером (иллюстратором-вокалистом), в ходе которой может быть достигнуто исполнительское взаимопонимание.

При обучении студентов должны использоваться специальные методы, в основе которых лежит развитие способности к анализу и творческий подход к работе. Студенты должны не только осваивать практические навыки на текстах разных жанров и форм, но развивать музыкальную интуицию в области стиля, музыкального формообразования, содержания музыки. Лишь таким образом можно подготавливать специалистов должного уровня [187, с.106].

Итак, в заключении Главы III необходимо сделать ряд выводов.

В основе воспитания педагога-музыканта в университетах КНР лежат три положения: *методическое*, *фортепианное* и *импровизационное*. На них базируются функции воспитательные и широкого просветительства. Они между собой взаимосвязаны и дополняют друг друга.

Методическое направление включает большой комплекс дисциплин и носит междисциплинарный характер с учетом достижений Западной культуры, а также сохранением и развитием в новых условиях национальных традиций. Однако на практике только в отдельных университетах Китая используются все предлагаемые дисциплинарные возможности. В подавляющем большинстве случаев внимание педагогического сообщества сосредоточено на одной дисциплине, заключающей квинтэссенцию общевоспитательных проблем. В ее центре находятся базовые вопросы: цель, задачи общего музыкального образования, методы организации педагогического процесса. Причины такой ограниченности, на наш взгляд, кроются в нежелании разрабатывать инновационные программы.

Роль фортепиано как основы педагогического процесса в общем образовании, его объединяющая роль всех составляющих по приобщению к музыкальной культуре, иллюстрирующего почти все музыкальные процессы, еще до конца на факультетах музыки КНР не оценена.

Заслуживает положительной оценки дифференцированный подход с точки зрения индивидуальной подготовки студентов. В целом всех студентов в процессе занятий по фортепиано разделяют на три категории. Исходным

пунктом является уровень подготовки, с которым они поступили на факультет музыки. Условно их дифференциация представлена *пианистами*, то есть теми, кто до поступления в университет серьезно занимались игрой на фортепиано, и инструменталистами по другим специальностям и *вокалистами* – теми, кто постигал мир музыки через занятия вокалом или исполнительство на струнных, либо духовых инструментах.

Тем не менее, анализ репертуарных списков, организационных форм, наблюдений за уроками по фортепиано в Педагогическом университете провинции Хэнань показывает, что здесь есть существенные недостатки. Прежде всего, отсутствуют унифицированные требования даже в пределах одной студенческой группы по степени подготовки. Репертуарный список довольно ограничен. В нем практически отсутствует музыка западноевропейских и русских композиторов Новейшего времени. Нет целенаправленных требований к овладению разными формами и жанрами.

Нередко присутствует программное завышение. В частности нельзя согласиться с тем, чтобы студентам с элементарными исполнительскими навыками давали мазурки Шопена. Даже в группе *пианистов* вызывает опасение включение в учебный репертуар сонат Шопена или Листа. Студенты такого уровня в Китае обычно обучаются в консерваториях.

Нецелесообразными представляются групповые занятия на электронных пианино со слабо подготовленными студентами. Ничто не может заменить практику индивидуальных уроков по овладению исполнительским искусством. При этом в определенном количестве и в соответствующей педагогической ситуации мелкогрупповые занятия по фортепиано будут, несомненно, полезны (о них пойдет речь в следующей Главе).

Главный недостаток в фортепианном образовании будущих педагогов заключается в том, что уроки сводятся, прежде всего, к решению технических вопросов. Проблемы музыкального содержания и техники как средства его воплощения практически не поднимаются.

Напрямую связано с дисциплиной «Фортепиано» овладение концертмейстерским мастерством и такой его частью, как импровизационный аккомпанемент. Педагогическим сообществом КНР созданы грамотные, систематизированные учебные пособия. Однако эти наработки повсеместно не используются, и само отношение к импровизационному аккомпанементу еще до конца не осознано. Между тем, для педагогов, готовящих себя к работе в системе общего музыкального образования, владение навыками импровизационного аккомпанемента является ценным профессиональным навыком.

Причины отставания в этой сфере связаны, во-первых, с нехваткой преподавателей, владеющих импровизационным аккомпанементом, во-вторых, с невысоким уровнем фортепианной подготовки большинства студентов.

Глава IV. Педагогический эксперимент по апробированию авторской методики преподавания фортепиано

§ 1. Постановка констатирующего эксперимента

Прежде чем перейти к описанию педагогического эксперимента по апробированию авторской методики, необходимо подчеркнуть, что его основу составляет интерпретация музыкального содержания изучаемого произведения. Эта мысль является ключевой в системе подготовки учителя музыки. Данный эксперимент должен показать, каковы пути решения обозначенной нами проблемы.

Цель эксперимента: развить у студентов способность понимать музыкальное содержание произведения и уметь его образно и убедительно раскрывать.

Место проведения эксперимента: кафедра фортепиано факультета музыки и танца Педагогического университета провинции Хэнань (г. Синьсян).

Участники эксперимента: 24 бакалавра IV курса музыкального факультета.

Время проведения эксперимента: март–апрель 2017 года и апрель–май 2018 года. Первая часть эксперимента проводилась на протяжении пяти недель – с 1 марта по 5 апреля 2017 года. Вторая часть эксперимента аналогично заняла пять недель – со 2 апреля по 5 мая 2018 года. Одна неделя отводилась на констатирующий эксперимент, три – на формирующий и одна – на контрольный.

Музыкальным материалом для реализации авторской методики стал «Детский альбом» для фортепиано П.И. Чайковского. Проведение двухчастного эксперимента позволило убедительнее подтвердить положительные результаты авторской методики и вовлечь в качестве учебного репертуара все пьесы «Детского альбома».

В первом констатирующем эксперименте (2017 г.) участвовало 12 студентов. Они были поделены на две группы: 6 студентов вошли в экспериментальную группу (А) и 6 студентов – в контрольную группу (Б). Для эксперимента выбраны шесть несложных и небольших пьес из «Детского альбома»: № 4. «Мама», № 1. «Утреннее размышление», № 2. «Зимнее утро», № 5. «Марш деревянных солдатиков», № 14. Полька, № 3. «Игра в лошадки». Каждая пьеса дана двум студентам: из групп А и Б для содержательного и музыковедческого анализа. Работать они должны были независимо друг от друга.

В констатирующем эксперименте со второй группой (2018 г.) также участвовало 12 студентов, которые были поделены на две группы: 6 студентов в экспериментальной группе (А) и 6 – в контрольной (Б). Для эксперимента выбраны другие шесть пьес из «Детского альбома»: № 13. «Камаринская», № 12. «Мужик на гармонике играет», № 15. «Итальянская песенка», № 11. «Русская песня», № 17. «Немецкая песенка», № 16. «Старинная французская песенка». Каждая пьеса также дана двум студентам: из групп А и Б для содержательного и музыковедческого анализа.

В течение шести дней студенты должны были проанализировать произведение, раскрыть его музыкальное содержание и по возможности выучить. После этого (в конце экспериментальной недели) участники обеих групп представили результаты своей аналитической работы, сыграв затем пьесы перед комиссией в составе соискателя и двух преподавателей.

В качестве критериев оценки за анализ были выдвинуты следующие положения:

1. словесное раскрытие музыкального содержания,
2. выявление ведущих средств музыкальной выразительности и композиционных особенностей,
3. определение корреляции между средствами выразительности, композицией и развитием музыкального сюжета.

Результаты исполнения и ответов оценивались по пятибалльной шкале:

5 баллов (*отлично*) – убедительный, детальный содержательный и структурный анализ, верное выявление связи между выразительными компонентами и музыкальным содержанием; отражение такого уровня понимания музыки в исполнении.

4 балла (*хорошо*) – в целом правильная характеристика музыкального содержания и структурных компонентов, при этом ряд важных деталей упущены, что отражается и в исполнении.

3 балла (*удовлетворительно*) – определение самых элементарных выразительных констант, приблизительная характеристика музыкальных образов, что подтвердило и исполнение.

2 (1) балла (*неудовлетворительно*) – неумение выявить музыкально-выразительные элементы, отсутствие понимания музыки.

Почти все результаты (в группах А и Б) оказались примерно одинаковыми: внимание студентов сосредотачивалось только на исполнительских средствах выразительности: темпе, динамических оттенках – смене *f* и *p* и т. д., наиболее сложных технических местах, связанных с фактурной организацией, использованием силы и ловкости рук, чтобы пальцы могли лучше контактировать с клавиатурой.

То есть, констатация выразительных элементов оказалась самая элементарная, и игра соответствовала удовлетворительной оценке. При этом никто из студентов даже не попытался хотя бы конспективно обозначить музыкальный образ, проследить развитие музыкального сюжета, что свидетельствовало о неудовлетворительной оценке.

Таким образом, если оценивать по пятибалльной системе отдельно содержательный и музыковедческий анализ и игру пьесы, то высший результат будет 10 баллов (5/5). Однако итог проведенного констатирующего эксперимента показал, что все студенты заслуживают не более 5 баллов (2/3).

Как указывалось в предыдущей главе, на занятиях по фортепиано на факультете музыки и танца Педагогического университета провинции Хэнань преподаватели обращают наибольшее внимание на развитие техниче-

ской стороны исполнения. Музыкальное содержание при этом остается не раскрытым. Поэтому студенты оказываются не подготовлены к главному в самостоятельной педагогической деятельности – образной, убедительной интерпретации художественных текстов. Это и подтвердили результаты констатирующего эксперимента.

§2. Организация формирующего эксперимента

На следующем этапе эксперимента студенты групп Б (контрольная группа) должны были самостоятельно улучшить результаты аналитической и вместе с ней исполнительской работы.

Со студентами групп А (обеих экспериментальных групп) в течение трех недель на материале избранных пьес Чайковского (на этапе констатирующего эксперимента) нами проводились аналитические занятия. Форма занятий представляла собой своеобразно организованные *мелкогрупповые уроки*, научно обоснованные О.Н. Хмельницкой в диссертационном исследовании «Малая группа как фактор оптимизации учебно-воспитательного процесса: на примере занятий в музыкально-исполнительских классах» [62].

О.Н. Хмельницкой доказано, что мелкогрупповые занятия имеют многосторонний психолого-педагогический эффект; они выполняют обучающие, развивающие, воспитательные функции и особенно значимы в условиях нехватки учебного времени. Такого рода занятия позволяют соединить черты общепринятых в исполнительском классе индивидуальных уроков с групповыми практическими занятиями и даже элементами лекций, так как происходит «передача учебной информации одновременно большому количеству учеников или слушателей» [62, с. 8]. В целом исследователь классифицирует мелкогрупповые занятия «на две большие группы <...> с использованием 1) *дидактических игр*, и 2) *специально организованной учебной деятельности*» [62, с. 20]. В условиях формирующего эксперимента мы обращались ко вто-

рому типу занятий. К тому же мелкогрупповые занятия приучают ребят к публичным выступлениям.

В нашем случае преподаватель сначала занимался с одним из студентов (как на индивидуальном уроке), а остальные пятеро слушали. В ходе встречи уроки анализировались всеми присутствующими.

В первые шесть встреч к роялю приглашалось только по два студента. Остальные слушали, наблюдали, расширяли свой кругозор, знакомясь с другими пьесами из «Детского альбома». Под руководством преподавателя проводились небольшие дискуссии, сравнивались разные пьесы. По мере того, как студенты осваивали свой репертуар, начиная с седьмой встречи, к фортепиано приглашались не два студента, а больше. В последние две встречи играли все шесть студентов. По существу это были публичные репетиции с обсуждением перед концертным выступлением. Также на последних занятиях молодые люди демонстрировали результаты более глубокого аналитического разбора – содержательного и структурного.

Всего в течение трех недель формирующего эксперимента было дано по 8 часов мелкогрупповых занятий в неделю. Мы занимались четыре дня в неделю по 2 академических часа¹⁵ в каждую встречу. Состоялось двенадцать двухчасовых встреч.

Таким образом, каждый из 12 студентов обеих экспериментальных групп в совокупности получал по четыре часа индивидуальных занятий фортепиано, а всего было проведено 48 мелкогрупповых уроков: 24 в одной группе А (2017 г.) и, соответственно, 24 – в другой группе А (2018 г.). То есть, в совокупности помимо 4-х индивидуальных академических часов, каждый студент присутствовал еще на 20-ти занятиях, слушая своих сотоварищей.

В целом экспериментальная работа со студентами групп А проводилась на основе последовательного анализа музыкальной ткани: ее интонационного строя, тематизма, голосоведения, гармонии, тонального плана, музыкальной формы. Все прослушивалось и изучалось в аспекте истории создания произ-

¹⁵ В Китае академический час составляет также 45 минут.

ведения, раскрытия его образного содержания. В основу такой работы была положена теория музыкального содержания, разработанная современными российскими учеными. Мы обращались в этой связи к трудам В.Н. Холоповой [63, 64, 65], Л.П. Казанцевой [29, 30, 31, 32], А.Ю. Кудряшова [39], Л.Н. Шаймухаметовой [70]. Знание основных положений этих трудов было необходимо не только преподавателю, но и студентам, чтобы понять, что музыкальное произведение, в том числе пьесы Чайковского, включает серьезную разностороннюю информацию. Для выявления исторических, образных и структурных сведений по «Детскому альбому» были задействованы книга С. А. Айзенштадта [2], статьи Р.Н. Слонимской [55] и Е.А. Толстой [60].

Для того, чтобы провести формирующий эксперимент на таком уровне, педагогу необходимо предварительно самому глубоко вникнуть и в основные положения теории музыкального содержания, и в музыкальное содержание гениального произведения. В известном учебном пособии Л. П. Казанцева дает следующую формулировку понятия музыкального содержания: «... это воплощенная в звучании духовная сторона музыки, инспирированная композитором при помощи сложившихся в музыке объективированных констант (жанров, звуковысотных систем, техник сочинения, форм и т. д.), актуализированная музыкантом-исполнителем и сформированная в восприятии слушателя» [31, с. 10]. То есть автор подчеркивает, что музыкальное содержание складывается благодаря системе средств музыкальной выразительности. Также в его становление вовлекается и творчество музыканта-исполнителя (этому кардинальному вопросу посвящена целая глава в другом вузовском учебном пособии исследователя [32, с. 5–52]).

Данные понятия должны быть усвоены студентами. Они начинают осознавать роль средств музыкальной выразительности. Это – виртуальные средства, с которыми музыкант обращается с аудиторией. Это метроритм, мелодия или монодия, фактура, тембр, ладотональность, темп, регистр, артикуляция и т. п.

С позиций музыкознания именование этих элементов в достаточной степени условно. Здесь надо помнить, что музыка – это неразрывное целое и каждое выразительное средство в отдельности значимо. Не менее важны такие компоненты как композиция, драматургия и тональность. И даже в ходе этого анализа за определенным кругом, который мы описали, существует большое число средств музыкальной выразительности, которые, в силу своих возможностей влияют на образно-художественный результат. Звук обладает еще и музыкальной выразительностью, которая в силу своих возможностей влияет на “строительный материал” музыкального произведения; композиция и отчасти драматургия решают задачи оформления, организации целого и его частей» [31, с. 39].

Необходимо ввести студентов в курс того, что средства музыкальной выразительности классифицируются на *специфически музыкальные* и *немusикальные*, на *композиторские* и *исполнительские*. При этом «они имеют психофизиологические обоснования, аналогии с психофизиологическими состояниями и процессами» [31, с. 40].

Исследователь разделяет такие близкие понятия, как *музыкальное содержание* и *содержание музыки*. По мнению В.Н. Холоповой, «Содержание музыки – ее выразительно-смысловая сущность. Оно охватывает музыкальное произведение во всех его “измерениях” и на всех уровнях, образуя при этом его индивидуальную целостность» [64, с. 14]. Но все ученые сходятся в одном, что «*Многовариантность* (практически неисчерпаемость) – одно из важных качеств музыкального содержания» [23, с. 64].

Чтобы раскрыть музыкальное содержание необходимо наметить в произведении отдельные смысловые фрагменты, из которых складывается целостное, логически обоснованное развитие музыкального сюжета. И в этом поможет классификация разных видов музыкального содержания. Согласно исследованию В.Н. Холоповой, музыкальное содержание включает три стороны, среди которых ведущей является *эмоциональная сторона*, которая всегда присутствует в музыке, независимо от исторической эпохи, художествен-

ного направления, жанра и формы. Бывает в музыке *и изобразительная сторона*, но не всегда. Это может быть подражание шагу, движению, звукам природы, речи, жесту, мимике и др. Часто присутствует в музыке *символика*. Все три стороны музыкального содержания не всегда есть в музыке и не равнозначны. Изобразительной и символической стороны может и не быть [64].

В.Н. Холопова исследовала наличие этих сторон музыкального содержания в произведениях четырех столетий и пришла к выводу: все три стороны музыкального содержания находились в полной гармонии в музыке эпохи барокко. В эпоху романтизма (именно к романтическому направлению относится «Детский альбом»), доминантой становится эмоциональная сторона.

Итак, «Детский альбом» Чайковского стал первым выдающимся произведением для детей в русской фортепианной литературе. Это цикл, в котором 24 пьесы объединены единой тематикой. В Альбоме раскрывается картина жизни ребенка из дворянской семьи. Поэтому он включает несколько содержательных микроциклов [2, 55, 60]. Именно этим был продиктован выбор пьес для эксперимента, чтобы можно было представить их студентам как целостные фрагменты единого повествования. Группа начальных пьес – от «Утреннего размышления» до «Марша деревянных солдатиков» – начало дня, с типичными играми-забавами мальчика и полька, как часть танцевальной микросюиты, словно рисующая образ девочки (эксперимент 2017 г.). «Мужик на гармонике играет», «Русская песня», «Камаринская» – микросюита русской музыкальной жизни; «Старинная французская песенка», «Итальянская песенка», «Немецкая песенка» – музыкальные впечатления от зарубежного путешествия (эксперимент 2018 г.).

В «Детском альбоме» музыка живая, понятная и увлекательная. Он начинается сюжетом пробуждения ребенка и началом очередного дня его жизни. Отсюда и название произведений: «Зимнее утро», «Утреннее размышление», «Мама».

Затем в таких произведениях как: «Болезнь куклы», «Игра в лошадки», «Похороны куклы», «Марш деревянных солдатиков», «Новая кукла» раскры-

ваются сюжеты домашних игр ребенка. «Неаполитанская песенка», «Итальянская песенка», «Немецкая песенка», «Старинная французская песенка» связаны с увлекательным путешествием ребенка по странам Европы. Наряду с путешествиями по Европе, в цикл отчетливо вплетается и русская тема, сохраняя доминирующее положение во всей драматургии («Русская песня», «Мужик на гармонике играет», «Камаринская» и др.). Вальс, мазурка, полька – бытовые танцы, пронизанные эмоциями радостного волнения, связанного с праздниками, детскими балами.

Завершается очередной день ребенка и новый сюжетный ход выражается пьесой «Нянина сказка». Известно, что устрашающий сказочный персонаж – это «Баба-Яга», которая и появляется в альбоме. «Песнь жаворонка» – музыкальный пейзаж. «Мужик на гармонике играет», «Шарманщик поет» – жанрово-характеристическая зарисовка. «Однако вскоре все сказочные тревожения и страхи оказываются позади; их сменяет – как предвестница блаженных детских сновидений – “Сладкая греза”» [55, с. 219].

Конспект для первого формирующего эксперимента

№ 1. Пьеса «Утреннее размышление»; *G-dur*, простая двухчастная форма с кодой.

В первой редакции это произведение «Утренняя молитва» стало одним из самых популярных, ибо с нее начинается и заканчивается день детей и взрослых. В этой пьесе Чайковский использовал мелодику подлинной церковной молитвы. Детской чистотой и искренностью проникнута беседа ребенка с Богом (пример 1). Форма пьесы позволяет воплотить и экспонирование нехитрого образа, и его развитие, и успокоение после эмоционального подъема.

Интонация является обязательным признаком устной речи. В ней отражаются эмоции, настроения, переживания. По определению Б.В. Асафьева интонация – «... становление психической деятельности в звучании» [9, с. 34]. Поэтому одним из важнейших условий исполнительского мастерства является владение искусством инструментального интонирования, своего ро-

да инструментальным пением. «В передаче эмоций интонирование является сущностью исполнения» [9, с. 166].

Пример 1

Утреннее размышление № 1 Morning prayer

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ.
Соч. 39

Andante. Спокойно

Фактура пьесы четырехголосная, с элементами подголосочной полифонии, родственная хоральной. Светлое настроение задает тональность на серьезный разговор. Характер спокойный, задумчивый.

Работая со студентом, нужно обратить внимание на необходимость певучести каждого голоса. При этом звучание сопрано и баса требуют очень внимательного подхода. Здесь велико значение динамики, способной подчеркнуть образную выразительность произведения. Главное надо достичь мягкого певучего legato во всех голосах. Следует поработать над тоническим органическим пунктом.

№ 2. Пьеса «Зимнее утро»; *h-moll*, простая трехчастная форма.

В этой пьесе показана картина зимнего утра, когда в заснеженную пору передается настроение ребенка. В холодный утренний пейзаж вторгаются

жалобные интонации. Как будто ребенок выглянул в окно и увидел маленьких, нахохлившихся от мороза птичек (пример 2, т. 5–8 и др.).

Радостным мажором начинается пьеса (D-dur), где модулируется в параллельный минор. Впечатление такое, что радость омрачается погодой.

Пример 2

Зимнее утро № 2 Winter morning



В первых тактах последовательно в быстром темпе происходит оживление, суeta начaющегоcя дня. А в среднем разделе привносится впечатление жалобной детской интонации. В этой части каждый голос приобретает самостоятельность, то есть усиливается процесс полифонизации (в целом фактура пьесы аккордовая). Нижний голос, наполненный хроматизмами и привносящий гармоническое усложнение, приобретает более мрачный тембр. В репризе активные и умоляющие интонации соединяются.

Для воплощения образа немаловажную роль играет педаль. Сначала она «прямая», короткая: берется на первую долю, а в середине – на первую долю каждого второго такта.

№ 3. Пьеса «Игра в лошадки»; *D-dur*, простая трехчастная форма.

В этой пьесе важная сторона жизни мальчика – его потребность в подвижной игре. «В пьесе найден выразительный прием, которому подчиняется все развитие – движение скачки. <...> В музыке этот прием достигается выдержанным на протяжении всей пьесы оstinатно-повторяющимся трехдольным ритмом восьмых, усиленных гармонической вертикалью аккордо-хоральной фактуры» [55, с. 224]. Это бойкое, изобразительное, задорно мальчишеское скерцо, с упрямым оstinатным ритмом. Мелодия создает веселое настроение проснувшегося ребенка. Ему хочется играть и бегать. Композитор гениально передал цокот копыт игрушечной лошадки (пример 3).

Пример 3



Помимо скерцо здесь есть и черты токкаты, для которой характерен быстрый темп, оstinатный ритмический рисунок, предполагающий легкую и четкую артикуляцию. Студент может представить себя персонажем, скачущим на игрушечной лошадке. Предполагается, что пьеса может звучать очень отчетливо и ясно. Ее ритмическая пульсация имитирует цокот копыт. Пьеса созвучна «Смелому наезднику» Р. Шумана.

Миниатюра написана в четырехголосном аккордовом складе. Студенту нужно добиться звуковой стройности аккордов, для чего поработать над *staccato* в медленном темпе. Затем, при помощи мельчайших кистевых движений кончиками пальцев исполнять в медленном темпе.

Полезно поучить отдельно линию верхнего голоса в правой руке и остальные аккордовые построения усилению звучности пальцам должна «помогать» кисть, а затем и предплечье. При переходе к быстрому темпу нужно сохранять эти пианистические приемы.

Начиная с 25-го такта второй части пьесы ясно ощущается смена лада (h-moll – e-moll), передавая развитие сюжета. Усложняется и аккордовая фактура – в ней появляются подголоски. Как только набегает тень светло и торжественно в репризе звучит D-dur.

№ 4. Пьеса «Мама»; *G-dur*, простая двухчастная форма.

В очень трогательном названии пьесы заложен особый эмоциональный смысл, который подчеркивает авторская ремарка: «*moltoespressivoedolce*» (*С нежностью и большой выразительностью*, пример 4). Музыка по своему воздействию, психологической насыщенности проникнута тончайшими нюансами переживаний с высоким интонированием, тонкой гармонизацией с пластичным голосоведением.

Изложена пьеса в жанре дуэта, где тембр нижнего голоса оттеняет звучание верхнего голоса (пример 4). Колористический оттенок вносит сочетание сопранового и альтового голосов. В исполнении также должны выявиться верхний и басовый голос. Здесь нужно заметить, что интонационное развитие голосов не совпадает (см. линию *legatissimo* в левой руке). Играет ласковая, нежная, светлая мелодия, о чем свидетельствует «дуэтная» фактура с нижним мелодизированным голосом. Дуэтом работая над мелодией, следует добиваться красивого, кантиленного звучания. Здесь извлекая звук «подушечкой» вытянутого пальца с легким кисти на каждые три ноты можно успешно добиться результата.

Когда нижний и верхний голоса движутся параллельно в децимы, это создает не только красивые созвучия, но и передает красивые чувства (пример 4).

Пример 4

Мама № 4 Mamma

Moderato. Умеренно

p molto espressivo e dolce

legatissimo

poco più f

В середине появляется «тенивое облачко», возникают подголоски. Слышать мелодическую линию баса очень важно. Это отдельная партия *legato*.

В этой пьесе особенно отчетливо проявились черты бидермейера, который романтизировал сцены частной жизни, показав семейный уют, тихие земные радости, простые естественные отношения [60, с. 213]. Важнейшей стороной бидермейера были картины детства.

№ 5. Пьеса «Марш деревянных солдатиков»; *D-dur*, простая трехчастная форма.

Детский мир мальчика представлен и в пьесе «Марш деревянных солдатиков». Игровое начало в ней проявляется в неизменном повторе основной темы, вызывающей непосредственные аналогии с мелодикой и строением

многих маршевых тем Чайковского, прежде всего из балета «Щелкунчик», и «Маршем оловянных солдатиков» из «Альбома для юношества» Шумана (пример 5).

Пример 5



«Простодушная, многократно повторяемая тема непосредственно перекликается с “Игрой в лошадки”. Чеканность повтора в ней выделена пунктирным ритмом с острым акцентом каждой доли марша. Гармоническая и структурная неизменность также усиливают жанровые особенности пьесы...» [55, с. 224]. Чайковский раскрыл интересным ритмическим рисунком шествие солдатиков или целого войска. Поэтому главные исполнительские трудности – в передаче ритмической четкости. Всю пьесу надо играть предельно отчетливо, ровно, в умеренном темпе. Важно добиваться от студента одновременного снятия рук в паузах (как по *дирижерской палочке*). В простой трехчастной форме середина звучит порой угрожающе за счет смены лада (a-moll) и появления неаполитанской гармонии.

№ 6. Полька; *B-dur*, простая трехчастная форма.

Полька – чешский народный танец, веселый, живой, задорный, озорной. Этот танец получил название от чешского слова *pulka*– «пол-шага». В XIX

веке полька считалась как бальным танцем. Его танцуют поскоками – маленькими, легкими прыжками.

Это одна из наиболее популярных частей цикла. Грაციозная, изящная мелодия с четкими форшлагами неотделима от столь же изящного, с регулярной ритмической пульсацией аккомпанемента (пример 6). Возникает образ танца маленькой девочки, которая красиво движется в воздушном платье и туфельках, она как-будто парит, так умело и грациозно она движется.

Пример 6



В польке нужно добиваться изящного звучания, подчеркнутого форшлагами. Мелодическая линия дополняется непрерывным гармоническим развитием. Необходимо поработать над аккомпанементом, добиваясь легкого staccato с небольшими акцентами ритмически опорных нот; staccato лучше исполнять небольшим толчком «от клавиши» (пример 6).

Конспект для второго формирующего эксперимента

№ 7. Пьеса «Русская песня»; *F-dur*, три вариации на *sopranoostinato*.

«Русская песня» – мастерская обработка народной песни «Голова ль ты, моя головушка» (пример 7). В данной пьесе звучит мощное четырехголосие мужского хора, который передает молодежную удаль и силу.

Тема довольно лаконична (6 тактов). Фразы завершаются то в миноре, то в мажоре. Эту ладовую переменность Чайковский отмечал, как характерную черту русской народной песенности.

Пример 7

Русская песня № 11 Russian song

Allegro. Скоро

Количество голосов в фактуре постоянно меняется. Подобное свободное включение свойственно русской хоровой песне с ее подголосочной полифонией (пример 7). Предположены три варианта обработки. Надо особенно подчеркнуть как развивается линия баса, как и мелодия верхнего голоса. В других голосах иногда появляются небольшие самостоятельные мотивы – подголоски.

Здесь важно постоянно слышать сочетание голосов, а это значит двухголосие надо выучить двумя руками.

№ 8. Пьеса «Мужик на гармонике играет», *B-dur*, вариации.

Это – образная сценка из народной жизни. Постоянные остановки на доминанте создают впечатление игры не очень ловкого гармониста. Вариативные повторы приносят в миниатюру юмористичность (пример 8).

Пьеса чрезвычайно портретно характеристична. В ней предстает художественный образ сельского мужика на завалинке, стремящегося научиться играть на гармонике. Очевидно, «гармонист» умеет играть только один мотив и бесконечно его повторяет. Поэтому развития музыкального материала здесь нет (пример 8).

Пример 8

Мужик на гармонике играет № 12 Farmer's boy playing
on the accordion

Adagio. Медленно

По форме это тема с вариациями, наиболее характерная для народных песен и инструментальных пьес, особенно танцевальных. Завершается миниатюра многократным повторением основной гармонии – доминантсептаккорда, выполняющего роль тонального устоя. И как все пьесы Альбома, она жанрово живописна.

№ 9. Пьеса «Камаринская»; *D-dur*, вариации.

Эта пьеса – русская народная плясовая песня с вариациями. Чайковский образно передал звучание фольклорного ансамбля с остинатным басом, интонации игры на балалайке и переборы гармоники (пример 9).

В пьесе (12 тактов). Партия левой руки произносит гудящий басовый звук *d*, при этом верхний голос звучит как волынка, на которой одновременно можно исполнять и мелодию, и тянущийся бас. Верхний голос звучит как переборы балалайки. *Staccato* нужно играть очень коротко, «щипком».

На вторую вариацию ложится кульминация аккорды, звучащие в двух октавах, мощны. Здесь, вероятно, для требуемой звучности их надо добиваться всей рукой, движением «от клавиши». Данная вариация напоминает гармонику (пример 9). Педаль «прямая», короткая, берется на каждый аккорд.

Пример 9



№ 10. Пьеса «Итальянская песенка»; *D-dur*, простая двухчастная форма.

Пьеса представляет собой бытовую зарисовку – музыкальное впечатление от заграничной поездки. Она подобна жанровому наброску, созданному в пути. Чайковский писал, что однажды они с братом услышали десятилетнего мальчика, поющего трагическую песню под гитару. Он пел чудным густым голосом с такой законченностью, с такой теплотой, что задел за сердце Петра Ильича. И вот эта мелодия стала основой «Итальянской песенки» [2, с. 59].

Песенка очень грациозная, нежная и одновременно игривая. Ее главное средство выразительности – светлая по звуковому колориту мелодия, которая льется спокойно, неторопливо. В ней чувствуется оживленная вальсовость.

В миниатюре немало легких акцентов, которые придают ей энергичный характер, привносят отчетливость интонирования. Звучание аккомпанеента

ассоциируется с подражанием распространенным в Италии музыкальным инструментам – мандолине и гитаре (пример 10).

Пример 10

Итальянская песенка № 15 Italian song

Moderato assai. Умеренно

В этой пьесе надо внимательноизучить музыкальный образ.Отдельного внимания требует работа над мелодией с заметной опорой на бас. Он должен звучать очень тихо, не заглушая мелодию.

№ 11. Пьеса «Старинная французская песенка»; *g-moll*, простая двух-частная форма.

Это одна из самых популярных пьес альбома. В ней звучит подлинный фольклорный мотив, овеянный грустью и задумчивой мечтательностью. Пьеса напоминает сдержанную и задушевную балладу средневековых французских менестрелей (пример 11).

Пример 11

Старинная французская песенка № 16 *Via french song**Molto moderato. Весьма умеренно*

Мелодия в первой части должна звучать певуче и протяжно. Двухголосие в левой руке с выдержанным тоническим бурдонным басом усиливает кантиленную природу музыкальной ткани.

Вторая развивающая часть начинается затаенно, на фоне *quasi* виолончельного аккомпанеента *pizzicato* и затем быстро подводит к кульминации.

В мелодическом голосе, несмотря на короткие мотивные лиги, необходимо избегать дробления. Аккомпанемент лучше исполнять ясным туше, дополняя его легкими движениями кисти. Перед кульминацией уместны небольшое *ritenuto* и цезура, чтобы далее еще проникновеннее прозвучала чудесная мелодия репризы.

№ 12. Пьеса «Немецкая песенка»; *Es-dur*, простая трехчастная форма.

В основу «Немецкой песенки» положены веселые, «подпрыгивающие» интонации тирольской песни, а ритмическая формула напоминает старинный популярный в Германии и Австрии танец лендлер.

Гармоническая оstinатность ($T_3-K_{6/4}-D_7-T_3$) ассоциируется со звучанием шарманки. По этим же аккордовым звукам тонического трезвучия и доминантсептаккорда движется и мелодия (пример 12).

Пример 12

Немецкая песенка № 17 German song

Molto moderato. Весьма умеренно



Неширокие интервалы первой фразы – терции, секунды – словно эхо в горах отражены их обращениями – секстами и септимами (можно предложить студентам спеть вторую фразу). Столь резкие скачки в мелодии характерны для песен альпийского региона. Называются такие скачки *йодлями*. В них-то и таится загадка характерного мелодического зерна «Немецкой песенки» (пример 12).

Здесь важно отдельно выучить аккомпанемент: плотнее брать бас и легче вторую и третью доли. «Запаздывающая» педаль приходится на сильную долю, что подчеркивает и ритмическую структуру, и гармонический рельеф мелодии.

Суммируя результаты занятий в процессе формирующего эксперимента, важно отметить, что в обеих группах они отличались творческой активно-

стью студентов. Она проявлялась в большом блоке точных и образных ассоциаций со стороны студентов, свидетельствующих о стремлении понять смысл каждой пьесы. А главное, новый тип занятий по фортепиано, повлиял на исполнение, которое от раза к разу становилось все более эмоционально увлеченным и образным.

§3. Контрольный эксперимент и обобщение результатов по апробированию авторской методики

На заключительном этапе студенты экспериментальной и контрольной групп (группы А и Б) участвовали в контрольном эксперименте. Суть его заключалась в том, что студентам обеих экспериментальных и контрольных групп были даны для анализа музыкального содержания и структуры новые пьесы из «Детского альбома».

Группе первого эксперимента эксперимент один! (2017 г.) были предложены: № 8. Вальс, № 6. «Болезнь куклы», № 7. «Похороны куклы», , № 9. «Новая кукла», № 10. Мазурка, № 23. «Шарманщик поет». В этих пьесах представляется микроцикл об игре девочки, завершается танцевальная сюита (она начиналась полькой). И в заключении – отрывок из итальянских впечатлений ребенка «Шарманщик поет».

Студентам второго эксперимента также были даны шесть новых пьес: № 18. «Неаполитанская песенка», № 19. «Нянина сказка», № 20. «Баба-Яга», № 21. «Сладкая греза», № 22. «Песня жаворонка», № 24. «Хор». Первая пьеса была отголоском зарубежных впечатлений, далее следовала цепь миниатюр, запечатлевших конец дня; «Сладкая греза» вызвала в воображении картину весны – «Песню жаворонка». И в завершении звучал «Хор» («В церкви») на основе подлинного православного мотива – как размышления автора.

В первый день студенты сами выбирали одну из пьес, затем в течение шести дней самостоятельно ее анализировали и разучивали. Вторая часть

эксперимента проводилась в конце недели (на седьмой день) и включала проверку задания: как студенты групп А и Б самостоятельно проанализировали и поняли новые пьесы, и как они их исполнили.

Сначала участники экспериментальной группы познакомили со своими аналитическими наработками и дали концерт, состоящий из ранее разученных и новых пьес. Затем, после небольшого перерыва также с аналитическим разбором и исполнением выступили студенты контрольной группы. Таким образом, состоялось два концерта из одних и тех же двенадцати пьес. Ребята слушали друг друга и могли оценить разницу в исполнении.

Комиссии их трех человек – соискателя и двух педагогов кафедры следовало оценить выполнение контрольного аналитического задания и выступлений экспериментальной и контрольной групп.

Критериями оценки исполнительского задания были:

- 1) образно-выразительное исполнение пьесы, понимание стиля;
- 2) владение необходимыми техническими приемами, штрихами;
- 3) качество звукоизвлечения, использование художественно оправданных технических приемов, соответствующих авторскому замыслу.

Ниже приводится описание контрольного эксперимента. Он являлся ориентиром для проведения результатов аналитической и исполнительской работы.

Конспект для первого контрольного эксперимента.

1. Пьеса «Болельщик куклы»; *g-moll*, простая двухчастная форма.

Кукла воспринимается девочкой как живое существо – ее ребенок, и девочка эмоционально открыто сопереживает ей. В пьесе господствуют интонации печали, сострадания, стоны, горестного возгласа. «Разреженность» звуков темы паузами рождает ассоциации и с капающими слезками девочки, которая горюет над кроваткой куклы (пример 13).

Пример 13

Болезнь куклы

№ 6

My dolly is ill

Moderato. Умеренно

Исполнение должна включать интонирование певучей мелодии, выразительное произнесение линии нижнего голоса и гармоний, следующих одна за другой. Сначала студент работает над мелодией отдельно, без пауз, в более подвижном темпе, чтобы лучше почувствовать ее развитие. В трехголосной фактуре гармонию по вертикали нужно «собрать» в аккорд, чтобы ясно услышать каждый голос. Педаль брать «прямую» на четверть с точкой в партии левой руки и дослушать ее вместе с мелодической нотой до конца такта, а потом плавно снять. И так в каждом следующем такте (пример 13).

2. Пьеса «Похороны куклы»; *c-moll*, простая трехчастная форма.

В этой пьесе прослеживается история бережного отношения к переживаниям детей, понимание их значительности. П.И. Чайковский специально сделал подзаголовок целому циклу назвав его «В подражание Шуману». Данная миниатюра похожа на другую «Первую утрату» из «Альбома для юношества».

Похоронный марш звучит в мрачном *c-moll* и подобен торжественному траурному шествию. Благодаря динамике Чайковский изобразил то прибли-

жение этого шествия, то его удаление. Особый колорит похоронному маршу придает характерная ритмическая структура: четверть, пунктирная фигура – восьмая с точкой и шестнадцатая и снова четверть. Мрачный характер музыки подчеркивается тяжеловесными аккордами и интервальными созвучиями в аккомпанементе.

Пример 14

Похороны куклы № 7 Dolly's funeral

Adagio. Медленно

3. Пьеса Вальс; *Es-dur*, сложная трехчастная форма.

Известно, что один из любимейших жанров П.И Чайковского является вальс. Вальс сочетает в себе черты как бального, так и лирического, и «поэтного» (пример 15).

Работу над Вальсом лучше начать с аккомпанеента – его играть *legato*, с чуть заметной опорой на бас. В мелодии нужно добиваться певучести и пластичности, обращая внимание на синкопы во 2–4 тактах (пример 15).

В средней части (с т. 15, см. пример 15) необходимо услышать полиметрию – то есть взаимосвязь трехдольного аккомпанеента вальсу с двухдольностью в партии правой руки, услышать / прочувствовать двухголосие.

Пониманию ощущению танца способствует педализация, то есть соединение «запаздывающей» педалью баса с аккордами.

Пример 15

Вальс № 8 Waltz

Allegro assai. Довольно скоро

The musical score is written for piano and consists of four systems of two staves each. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro assai. Довольно скоро'. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The bass line shows a 'pedaling' effect, with notes being held longer than the chords above them, creating a continuous harmonic background. The melody in the right hand is composed of eighth and sixteenth notes, often with grace notes and slurs, giving it a light, waltzy feel.

4. Пьеса «Новая кукла»; *B-dur*, простая трехчастная форма.

Нельзя не согласиться с А.Д. Алексеевым: «Это тонкая психологическая зарисовка, передающая радость девочки по поводу замечательного подарка – новой куклы. В основу пьесы положен жанр вальса. Легкость гибкого полетного движения мелодии создает атмосферу счастливой взволнованности» ([5, с. 317] (пример 16).

Пример 16

Новая кукла № 9 My new dolly

Allegro. Скорo

В основе темы лежит интонация радостного, с оттенком восторженности удивления. Прерывистый ритмический рисунок мелодии рождает ощущение взволнованного дыхания. Вальсовость придает движению полетность, изящество (пример 16а).

Пример 16а

Очень важно слышать все элементы мелодической выразительности. Это придаст исполнению характерную образность, созвучную данной музыке.

Устремленность мелодии к ноте *g* в шестом такте дает ощущение полетности и требует исполнения всего первого предложения «на одном дыха-

нии». Лиги в средней части не фразировочные, а штриховые, они также отражают состояние взволнованности и нетерпения. Педаль при этом требуется брать короткую.

5. Пьеса Мазурка; *d-moll*, простая трехчастная форма.

Происхождение мазурки как польского танца произошло от названия местности Мазовии. Отличительной чертой Мазурки является трехдольный размер и ритмический рисунок со смещением акцентов на вторую и третью доли тактов.

Танец быстрый. Возможно, за это качество он приобрел большую популярность у русских композиторов. У П.И. Чайковского мазурка отличается ритмичностью, проникнута воплощением внутреннего волнения и переживаний ребенка. Несмотря на то, что Мазурка носит динамический характер, но легко прослушивается переход к фантазиям (пример 17).

Пример 17

Мазурка

№ 10

Mazurka

Allegro non troppo. Не очень скоро
Tempo di mazurka. В темпе мазурки

Легкое, точное прикосновение пальцев к клавиатуре, спокойный темп (*Allegro non troppo*), четко прослушивается гармония, аппликатура, педализация, подчеркивающие то сильную долю, то синкопу. Все это позволяет привести в Мазурку убедительный характерный образ.

6. Пьеса «Неаполитанская песенка»; *Es-dur*, сложная двухчастная форма.

Пьеса передает праздничное настроение площадей южного города. Она должна исполняться легко, с точным выявлением всех штрихов.

Темпераментная, грациозная пьеса в жанре тарантеллы полна энергии, веселья, особенно разгорающегося к концу. В мелодии и ритмике переданы уникальные черты итальянской народной музыки: оstinатный ритм, характерные интонации и акценты, выразительные паузы, имитация звучания фольклорных музыкальных инструментов (пример 18).

Пример 18

Неаполитанская песенка № 18 Neapolitan song

The musical score for 'Neapolitan song' is presented in three systems. The first system begins with the tempo marking 'Andante. Спокойно' and the mood 'p grazioso'. The second system includes the instruction 'sempre staccato la mano sinistra'. The score is written for piano and right hand, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The left hand provides a consistent eighth-note accompaniment, while the right hand plays a melodic line with various ornaments and fingerings.

Здесь для освоения музыкального материала важно поучить партию левой руки с кистевым движением вверх на акцентированную вторую долю такта, подчеркивая особенность ритма. В мелодии необходимо прослушать и точно выполнить все указанные композитором штрихи: *staccato*, лиги, акценты.

Главная задача исполнителя заключается в том, чтобы передать национальную характерность музыки.

Композиционно пьеса представляет собой куплетную, сложную двухчастную форму: три периода, каждый из которых состоит из двух предложений [55, с. 231]. Второй (20–36 такты) развивает первый, хотя воспринимается лирично. Третий, звучит темпераментнее, меняя темп, динамику, фактуру. Аккомпанемент здесь вызывает некоторые затруднения из-за его «разбросанности» по клавиатуре. Необходимо объединить одним движением бас и аккорд. Это позволяет избежать суетливости, тяжеловесности, что придает игре точность и уверенность.

Повторяющиеся звуки мелодии должны звучать легко, но четко. Необходимо избегать протяженной педализации.

7. Пьеса «Нянина сказка»; *C-dur*, простая трехчастная форма.

«Нянина сказка» знаменита тем, что здесь проявилась сила фантастики П.И. Чайковского (пример 19). В этой пьесе няня-старушка в воображении ребенка перевоплощается в образ колдуньи. В этой пьесе представлены такие созвучия, которые передают посредством музыки что-то причудливое, сказочное. Неуклюжесть изложения, ритмическая причудливость, замысловатая расстановка акцентов способствуют созданию атмосферы сказочности. Что же касается басовой а басовой линии, то она выполняет задачу передать детские страхи (пример 19).

Пример 19

Нянина сказка № 19 A nursery tale



Пьеса наполнена паузами, неожиданными поворотами. В целом звучит настороженно. Примененный здесь прием секвенционного развития подчеркивает настроение тревоги. Реприза точно повторяет материал первой части. Тональность светлая. С-дуг словно говорит о том, что это музыкальная шутка-сказка.

8. Пьеса «Баба-яга»; *e-moll*, простая трехчастная форма.

Баба-Яга – это сказочная, фантастическая картина. «Детский альбом» воплощает художественные образы из детской фантазии. Баба Яга летит в ступе под свист ветра. Здесь мелодия миниатюры носит резкий характер. Музыка передает мощное наступательное движение и постепенное удаление сказочного персонажа. Баба-Яга в своей ступе летит над лесами и долами, «шестом погоняет, помелом след замечает». Сухое *staccato* создает впечатление жесткости и колючести, неразрывно связанное в воображении с образом свирепой ведьмы (пример 20).

Пример 20

Баба-яга № 20 The witch in the wood

Presto. Очень скоро

В первой части пьесы музыка передает угловатое звучание. В ритмичном чередовании восьмых в середине чудится фантастический полет. Эта фантазия передается «свистом ветра», штрих *staccato* окрашивает музыку в зловещую форму.

9. Пьеса «Сладкая греза»; *C-dur*, простая трехчастная форма.

Пьеса “Сладкая греза” объединяет *Танцевальную* и *песенную* сюиты. Точки зрения золотого сечения всей композиции в ней сконцентрирован характерный ритм вальса, надолго запоминающийся своей прихотливой ветвистостью и ясным рисунком песенной мелодики»[55, с. 223].

Надо кроме этого подчеркнуть, что миниатюра написана в жанре романсовой лирики (пример 21). Каждому ребенку хочется, чтобы вечером мама рассказала сказку или спела что-то очень ласковое, тогда и сны будут сниться приятные.

Пример 21

Сладкая греза № 21 Sweet dreams

Moderato. Умеренно

p molto espressivo

poco più f

cresc.

f

Чтобы игра не была статичной и монотонной, нужно, чтобы студент выявлял строение мелодической линии, ощутил взаимные тяготения звуков внутри фраз. Работая над мелодией первой части, нужно понять характер основной интонации пьесы (первые два такта), выражающей нежное душевное движение, отраженное устремленностью мотивов к верхним звукам мелодической линии (e, f, g) с последующим плавным спадом.

Здесь все мелодические линии требуют четкой отработки. Все динамические оттенки нарастают к 6-му такту. Надо учитывать, что главная кульминация всего периода содержится во втором предложении (14-й такт, см. пример 21). «В кульминации звук должен быть не только более ярким, но и как бы расширенным подчеркнутой выразительностью каждого тона» [21, с. 83].

Главная кульминация приходится на второе построение средней части. В ней мелодия переходит в нижний «виолончельный» регистр, значит и звучать должна более насыщенно. (В тактах 22–24, 31–32, см. пример 22) мело-

дию передают два голоса: «скрипичный» верхний и «виолончельный» нижний. Диалог голосов добавляет рельефности звучания репризы.

Пример 22



Аkkомпанемент в данной пьесе звучит в среднем голосе. Для чего важно в крайних частях партию левой руки поучить двумя руками: левая *legato* ведет нижний голос, а правая мягким туше исполняет восьмые.

Педаль надо брать «запаздывающую» на каждую мелодическую ноту, так как она усиливает выразительность всех звуков. «Сладкая греза» является превосходным материалом для овладения сменой штрихов *legato* и *staccato*.

10. Пьеса «Песня жаворонка»; *G-dur*, простая трехчастная форма.

Светлая, ясная, словно звенящая в лазури музыка пьесы передает ощущение пробуждающейся весенней природы. Это оживление жизни. Поскольку жаворонок ранняя птичка, он воспринимается антиподом «Зимнему утру». В миниатюре очень сильно раскрыто содержание посредством «птичьего пения» (пример 23).

Пример 23

Песня жаворонка № 22 The lark's song



Эта зарисовка, проникнута радостным настроением. Только во второй части в грации вальса появится налет грусти. «В “Песне жаворонка” оригинально применен принцип остинато. В мелодии повторяется краткий напев жаворонка. Это триоль шестнадцатыми на слабой доле и две восьмые, который варьируется на протяжении всей пьесы» [55, с. 225]. Этот мотив основан на семантической фигуре, издавна несущей в музыкальном языке символ птичьего щебета.

Сопровождение миниатюры аккордовое. Подголосок в верхнем голосе. Фактура основана на небольших фигурах триолями и форшлагами, которые расположены в верхнем регистре. Непрерывная цепь форшлагов вызывает ассоциации с веселым щебетанием птиц.

При исполнении три шестнадцатые должны быть направлены к восьмой, звучать ритмически точно, четко. При работе над партией левой руки полезно поиграть ее *legato*, а потом опираться на взятые короткие аккорды.

11. Пьеса «Шарманщик поет»; *G-dur*, простая двухчастная форма.

«Шарманщик поет» – музыкальная картинка, рисующая странствующего музыканта с шарманкой и обезьянкой. Он поет песни, путешествуя по свету. Чайковский вспоминал в этой пьесе полюбившуюся ему Италию с ее уличными певцами и музыкантами. Пьеса написана на мелодию одной из песенок, напетых маленькой итальянской девочкой [55, с. 218].

Развитие мелодии в данной пьесе осуществляется по интонационному кругу. Это попытка символизировать движения жизни (пример 24). Психологически сложный музыкальный образ пьесы напоминает о взрослых мыслях ребенка.

Пьеса написана в жанре вальса. Музыка светлая, спокойная. Мелодия звучит ровно. Нужно подчеркнуть подъем интонационного рельефа к ноте *e*.

Во второй части фактура усложняется. Аккомпанемент и мелодия переносятся в правую руку, а в левой на выдержанном басу появляется остинатное движение четвертей (что ассоциируется с равномерным движением руки шарманщика).

Пример 24

Andante. Спокойно

12. Пьеса «Хор» («В церкви»); *e-moll*, простая двухчастная форма.

«Детский альбом» завершается пьесой «Хор» (название в первой редакции – «В церкви» (пример 25). Композитор использовал в ней мелодию православной молитвы: церковный канон «Господи, помилуй...». Музыка звучит серьезно и строго, совсем не по-детски. Чайковский для детей музыку, сочинял с такой же глубиной чувств, как и для взрослых. Он обращался к детям с надеждой, что любые трудности в их жизни можно преодолеть.

Характер первой части сосредоточенно углубленный, чему способствует аккордовая фактура (пример 25). В ней надо выделять верхний голос и бас.

Пример 25

Хор № 24 Choir

Moderato. Умеренно

Во второй части аккорды выписаны в высоком регистре, а басы на тоническом органном пункте звучат более напряженно, словно символизируя неумолимо уходящее время. Педаль «запаздывающая», явно «глубокая».

Музыкальный материал не развивается, а лишь утверждает высказанную мысль.

В пьесе есть раскрытие кода. Большие масштабы пьесы объясняются тем, что весь сборник звучит «прощальное слово» «Детского альбома».

Итак, во второй части контрольного эксперимента студенты помимо демонстрации анализа новых пьес, в котором акцентировалось выявление музыкального содержания, дали концерт. Каждый из участников сыграл по две пьесы. В свою очередь эти пьесы исполнялись по два раза – членами экспериментальной и контрольной групп. Это позволило оценить, насколько отличается понимание музыкального содержания и, соответственно, исполнение студентов групп А и Б.

Критерии оценки основывались на пятибалльной системе.

5 («отлично»). Выразительное исполнение пьесы, владение необходимыми техническими приемами, штрихами; хорошее звукоизвлечение, понимание стиля исполняемого произведения, художественный образ, соответствующий авторскому замыслу все должно быть в гармонии.

4 («хорошо»). Грамотное исполнение, в котором есть мелкие технические недочеты, например, небольшое несоответствие темпа, недостаточно убедительное донесение образа исполняемого произведения.

3 («удовлетворительно»). При исполнении обнаружено плохое знание нотного текста, технические ошибки, характер произведения недостаточно выявлен.

2 («неудовлетворительно»). Незнание нотного текста, слабое владение навыками игры на инструменте, свидетельствующее о недостаточной работе. Главный недочет – полное непонимание музыкального содержания.

На концертах в обоих контрольных экспериментах восемь студентов группы А получило оценку 5, остальные четыре студента группы А – оценку 4.

В группе Б два студента получили оценку 4, десять студентов – оценку 3.

В целом, каждый из студентов группы А хорошо исполнил обе пьесы, в том числе и новую. Серьезные аналитические занятия по изучению первой пьесы в процессе формирующего явно способствовали приобретению аналитического и исполнительского опыта. Ребята добились певучего и выразительного звучания, хорошо интонировали мелодии, убедительно и образно выявляли музыкальное содержание.

Исполнение студентов группы Б в целом было маловыразительно. Ребята только озвучивали ноты, их музыка не несла живые эмоции и игра была бессмысленной.

Итак, в заключении Главы возможны следующие выводы.

Работа над любым музыкальным произведением (независимо от его сложности) должна быть направлена на постижение смысла музыки, ее образа и, в конечном счете, – музыкального содержания. Этому подчиняется решение каждой технической проблемы, исполнение каждого штриха и динамического нюанса.

Образно-содержательный подход к проведению урока возможен только в том случае, если педагог сам глубоко постиг этот образ. Поэтому все пьесы педагогического репертуара, которые проходятся на уроках, требуют от педагога предварительной серьезной многосторонней подготовки. Она должна включать не только осмысление исполнительских нюансов и преодоления технических трудностей, но и историко-теоретический анализ.

Поэтому представленные нами авторские комментарии к проведению формирующего эксперимента включали и рассуждения о смысле пьес, и ссылки на исторические факты их возникновения, и характеристику основных теоретических параметров музыки, и основные положения исполнительского анализа.

Немаловажно умение увлекательно рассказывать о музыке, подкрепляя свои слова иллюстрацией на фортепиано. Таким образом, формирующий эксперимент показал, что занятия по дисциплине «Фортепиано» должны стать для студентов практической школой проведения уроков музыки, просветительского приобщения учеников общеобразовательных заведений к музыкальной культуре.

Авторская методика, положенная в основу формирующего эксперимента, базировалась на положениях теории музыкального содержания, направленной на раскрытие смысла музыкального произведения. Тем самым было доказано, что теоретические положения музыковедов есть не только данные для музыкальной науки, но и материал для рефлексий педагога-практика, в данном случае пианиста.

В качестве оптимальной организационной формы формирующего эксперимента были избраны мелкогрупповые занятия. Это позволило при дефиците учебного времени (по 4 академических часа на каждого из шести студентов) провести в течение трех недель 24 часа мелкогрупповых занятиях. Тем самым со студентами была проведена серьезная работа по расширению их общекультурного кругозора и формированию аналитических навыков, навыков слухового анализа, по развитию их пианистического уровня, психологической подготовки к публичному выступлению и креативному росту в целом.

В основе авторского метода работы над пьесами (в данном случае П.А. Чайковского) положен принцип сочетания образно-ассоциативного подхода и всестороннего теоретического анализа. Приоритетными являются структурный, содержательный, семантический виды анализа.

Итоги контрольного эксперимента, сравнение окончательных баллов студентов групп А (экспериментальных) и групп Б (контрольных) в обоих экспериментах (2017 и 2018 гг.) свидетельствуют, что данная методика занятий по фортепиано в педагогическом вузе результативна. Причем она применима к студентам любого уровня начальной фортепианной подготовки. Меняется только сложность учебного репертуара.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Китайское фортепианное образование за 100 лет, с момента своего зарождения, совершило громадный скачок в развитии. Его впечатляющие результаты проявляются, прежде всего, в подготовке концертирующих пианистов (их имена широко известны всему миру). В последние три десятилетия Китай выдвигает на музыкальный Олимп пианистов мирового класса, воспитанных в китайских учебных заведениях – школах и консерваториях. Ежегодно китайские пианисты завоевывают лауреатские премии на международных конкурсах, причем в разных уголках планеты.

Если анализировать педагогическую сферу, то ее достижения в первую очередь связаны с подготовкой педагогических кадров для профессионального музыкального образования, которое сосредоточено в консерваториях и школах при них. В частности, высок уровень преподавания фортепиано в Центральной и старейшей – Шанхайской консерватории.

Однако анализ фортепианной подготовки учителей музыки для общеобразовательных школ показывает, что в большинстве случаев она не дотягивает до необходимой профессиональной планки. То есть реализация концепции воспитания учителя музыки, сочетающего в одном лице *преподавателя – музыканта-просветителя – ученого-исследователя*, пока еще не реализована. Лишь в отдельных педагогических университетах страны выпускают специалистов, соответствующих этой концепции. Именно они составляют те 10% укомплектованности школ учителями музыки, отвечающими мировым стандартам. Без должной фортепианной подготовки не может состояться полноценный учитель музыки в общеобразовательной школе. Решить эту проблему в масштабах всего Китая – самой многочисленной страны в мире – гораздо труднее, чем воспитать несколько десятков великолепных пианистов-концертантов.

Причины этого, как отмечалось в Главе 1, во многом кроются в низком уровне знаний и исполнительских навыков абитуриентов, поступающих в пе-

педагогические университеты. В Китае немного музыкальных школ и кружков творчества юных (они образуют форму *муниципального образования*), где можно с детства получить достаточно крепкие навыки владения фортепиано. Однако и там, как показывает практика, не все обстоит благополучно. Основная масса детей и молодежи до поступления в университет осваивает игру на фортепиано в процессе частных занятий, которые нередко ведут малокомпетентные люди. В результате наиболее подготовленные абитуриенты, избирающие профессию музыканта, поступают в консерватории. Для педагогических университетов остаются не самые лучшие претенденты. Таким образом, в процессе обучения в вузе необходимо решать очень много профессиональных задач, среди которых важнейшая – овладение фортепиано как базовым рабочим инструментом учителя музыки.

В Китае в целом пока не получилось, как в России, ввести трехступенчатую систему «школа – училище – вуз» подготовки музыканта-профессионала. Сегодня в Китае только 9 государственных музыкальных школ, которые обеспечивают достаточно профессиональный уровень образования на начальном этапе. Безусловно, это очень мало, особенно для Китая. Причем, берут туда детей с четвертого класса. Но первые шаги в обучении исключительно важны, и доверить их малокомпетентному человеку очень рискованно.

Вторая проблема – степень подготовленности преподавателей вузов, которые ведут Фортепиано. Важно понимание ими роли фортепиано в будущей профессиональной деятельности выпускников и умение творчески воспользоваться теми возможностями, которые предоставляют постановления Министерства образования Китая для решения проблемы общего музыкального образования.

Прежде всего, необходимо посмотреть на урок фортепиано в силу его универсальности, как на главную ступень в воспитании будущих учителей просветительской миссии.

Поэтому необходимо уяснить цель занятий по фортепиано в педагоги-

ческих университетах. Она заключается не в подготовке пианиста-виртуоза, а в воспитании музыканта-просветителя, для которого владение фортепиано, наряду с убедительным, артистично произнесенным словом, является, своего рода, ведущим методом педагогического воздействия, пробуждающим мотивацию учеников к урокам музыки. Аудио и видеозапись даже самого высокого качества послужит здесь иллюстративным дополнением.

Необходимо привлекать на занятиях по фортепиано элементы теории музыкального содержания. Она будит творческую мысль студентов, помогает понять исполняемую музыку. Таким образом, еще раз подчеркнем, что урок фортепиано должен быть посвящен не только освоению игровых приемов.

Проведенный педагогический эксперимент на базе факультета музыки и танца Педагогического университета провинции Хэнань показал, что на фортепианных занятиях должны синтезироваться не только требования по фортепианной технике, но и положения по теории музыкального содержания. Причем такой принцип работы должен быть использован как в занятиях с пианистически подвинутыми студентами, так и с теми, кто только осваивает азы фортепианной игры. Следовательно, компетентному преподавателю фортепиано необходимо освоить теорию музыкального содержания.

Актуальной задачей является внедрение мировых достижений общего музыкального воспитания. В ее решении определяющую роль должны сыграть два фактора: материальное обеспечение школ в экономически слабо развитых регионах, и воспитание педагогических кадров, которые знали бы достижения Жак-Далькроза, Орфа, Кодая, Кабалевского и могли бы полноценно и творчески использовать возможности этих систем в своей работе на всей территории огромной страны, а не только в отдельных регионах.

В концертмейстерской подготовке особенно внимание надо уделить импровизационному аккомпанементу. Это обусловлено, с одной стороны, расширением концертной деятельности по всей стране, с другой – непосредственной работой в школе: на уроках музыки и во внеклассных мероприятиях. Несмотря на популярность вокально-инструментальных ансамблей, школь-

ные песни – сольные, ансамблевые и хоровые должны обязательно звучать и в фортепианном сопровождении. Это залог музыкального развития детей и их эстетического роста.

Тем не менее, выявлено, что фортепианному аккомпанементу не уделяется должного внимания в вузах. Поднимается проблема неразработанности методики и необеспеченности профильной подготовки педагогических кадров. Сравнительный анализ преподавательского состава курса фортепианного импровизационного аккомпанемента в шести учебных заведениях показал недостатки в подготовке специалистов в области владения техникой импровизационного аккомпанемента. Показаны пути совершенствования данного процесса.

Таким образом, в масштабе страны проблема концертмейстерской подготовки не решено, хотя китайскими специалистами выпущены хорошие учебные пособия.

Результаты проведенного нами эксперимента не только дали положительный эффект, но и раскрыли отрицательные стороны фортепианной подготовки выпускников факультетов музыки на современном этапе, что подтвердили также наблюдения за работой фортепианных кафедр. Во многом это связано организацией занятий. Здесь кроется третья проблема университетского фортепианного образования.

Несмотря на «пестрый» контингент абитуриентов на факультетах музыки, среди которых есть и вокалисты, и струнники, и духовики (а кто-то до вуза вообще не играл на рояле), для всех необходимо разработать единые требования в плане овладения искусством понимания музыкального содержания на уроках фортепиано. Разница должна заключаться лишь в степени сложности изучаемого репертуара.

Требуется пересмотр репертуарных планов. Они должны быть стилистически шире, но не завышены, что сегодня явно присутствует в учебном репертуаре китайских факультетов музыки. В погоне за выучиванием сложных произведений тратится много ценного учебно-аудиторного и подготови-

тельного времени. Между тем простой, но высокохудожественный репертуар может быть грамотнее выучен, более многочислен, а главное, глубже понят в плане содержательной стороны.

В системе фортепианного воспитания в педагогических университетах КНР не всегда убедительна организация уроков, в частности в форме групповых занятий со слабо подготовленным контингентом студентов. При такой системе «интенсификации» происходит только поверхностное освоение игровых приемов, но практически не задействована работа музыкального слуха и не происходит воспитание эстетического вкуса. Педагогический эксперимент показал, что гибкое сочетание индивидуальных и мелкогрупповых занятий дает значительный эффект.

Для того, чтобы работать в общеобразовательной школе, студенты должны овладеть не только техникой игры на инструменте, но также знаниями и основными навыками в области преподавания музыки, приобщения к музыкальной культуре. Дисциплина «Фортепиано» по музыкально-педагогическому направлению требует глубокого постижения музыкального содержания и умения передать его детям.

Важнейшей базой образования являются программы и методы обучения. Приведенные в исследовании данные свидетельствуют о том, что в китайской образовательной системе требуется процесс совершенствования. Много недочетов имеется как в музыкально-теоретической, так и музыкально-исторической подготовке будущих специалистов. С ней напрямую связано научно-методическое обеспечение учебного процесса.

При подготовке музыкантов – учителей общеобразовательных школ в университетах Китая предлагается комплекс специальных дисциплин для бакалавриата музыкально-педагогического направления. Среди них есть обязательные дисциплины. Это, прежде всего, Теория музыки, Гармония, Сольфеджио, Вокал, Фортепиано, такие дисциплины как Инструментоведение; Хоровое пение и Дирижирование, История китайской музыки и анализ наиболее значительных ее произведений, История зарубежной музыки и ее

анализ, Народная музыка Китая и других стран; Музыкальная педагогика и Методика преподавания музыки в общеобразовательных школах. Однако на практике не всегда это реализуется должным образом.

Перспективы исследования диссертационной темы предполагают более детальное осмысление роли фортепиано в разных аспектах общего музыкального образования. Соответственно, это потребует научно-методической апробации результатов исследования и их целенаправленного использования в процессе воспитания будущих педагогов-музыкантов.

Другое исследовательское направление связано с дальнейшим совершенствованием самой методики преподавания фортепиано в плане насыщения его содержательным и семантическим анализом. Здесь обязательно встанет вопрос о важности понимания студентами семантических единиц музыкального текста.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Литература на русском языке

- 1.Абдуллин, Э. Б. Теория музыкального образования / Э. Б. Абдуллин. – М.: Издат. центр «Академия», 2004. – 336 с.
- 2.Айзенштадт, С. А. Детский альбом П. И. Чайковского / С. А. Айзенштадт. – М.: Классика-XXI, 2013. – 80 с.
- 3.Айзенштадт, С. А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона. Китай, Корея, Япония / С. А. Айзенштадт. – Владивосток: Дальнаука, 2015. – 247 с.
- 4.Алексеев, А. Д. Из истории фортепианной педагогики / А. Д. Алексеев. – М.: Классика-XXI, 2013. – 176 с.
- 5.Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства / А. Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1988. – 415 с.
- 6.Алексеев, А. Д. Методика обучения игре на фортепиано / А. Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1971. – 278 с.
- 7.Апраксина, О. А. Методика музыкального воспитания в школе: Учеб.пособие / О. А. Апраксина. – М.: Просвещение, 1983. – 154 с.
- 8.Артоболевская, А. Д. Первая встреча с музыкой / А. Д. Артоболевская. – СПб.: Композитор, 2013. – 100 с.
- 9.Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – М.: Музыка, 1971. – Изд. 2-е. Кн. 1, 2. – 375 с.
- 10.Асафьев, Б. В. Русская музыка о детях и для детей / Б. В. Асафьев // Асафьев Б. В. Избранные труды. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1955. –С. 97–109.
- 11.Баренбойм, Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства / Л. А. Баренбойм. – М.: Музыка, 1969. – 288 с.
- 12.Баренбойм, Л. А. Фортепианная педагогика / Л. А. Баренбойм. – М.: Классика-XXI, 2007. – 192 с.

- 13.Баренбойм, Л. А. Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа / Л. А. Баренбойм. – М.: Сов.композитор, 1978. – 366 с.
- 14.Беркман, Т. Л. Индивидуальное обучение музыке / Т. Л. Беркман. – М.: Просвещение, 1964. – 220 с.
- 15.Бронфин, Е. Ф.; Голубовская, Н. И. – исполнитель и педагог / Е. Ф. Бронфин, Н. И. Голубовская. – М.: Музыка, 1978. – 136 с.
- 16.Волкова, П. С. Музыкальные занятия в школе. Методические рекомендации для преподавателей музыки I–III классов общеобразовательной школы / П. С. Волкова. – Астрахань: Изд-во Института усовершенствования учителей, 1993. – 39 с.
- 17.Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М.: Педагогика, 1987. – 287 с.
- 18.Гогоберидзе, А. Г., Деркунская, В. А. Теория и методика музыкального воспитания детей дошкольного возраста / А. Г. Гогоберидзе, В. А. Деркунская. – М.: Издат. центр «Академия», 2005. – 320 с.
- 19.Голубовская, Н. И. О музыкальном исполнительстве / Н. И. Голубовская. – СПб.: Композитор, 1985. – 142 с.
- 20.Гринштейн, С. Великие фортепианные педагоги прошлого / С. Гринштейн. – СПб.: Композитор, 2004. – 144 с.
- 21.Грохотов, С. В. Как научить играть на рояле. Первые шаги / С. В. Грохотов. – М.: Классика-XXI, 2015. – 220 с.
- 22.Гудкин, Д. Пой, играй, танцуй! Введение в Орф-педагогику / Д. Гудкин. – М.: Классика-XXI, 2013. – 256 с.
- 23.Давыдова, С. А. Предмет «Музыкальное содержание» в аспекте герменевтики (начальная педагогика): Дис. ... канд. пед. н. 13.00.02 / С. А. Давыдова. – СПб., 2011. – 204 с.
- 24.Жак-Далькроз, Э. Ритм / Э. Жак-Далькроз. – М.: Классика-XXI, 2001. – 248 с.
- 25.Жилин, В.; Леонтьева, О. Орф-Шульверк. Музыка для детей / В. Жилин, О. Леонтьева. – Челябинск: 2008. – 80 с.

- 26.Зими́на, А. Н. Основы музыкального воспитания и развития детей младшего возраста: Учеб. для студ. учеб. заведений / А. Н. Зими́на. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2000. – 304 с.
- 27.Кабалевский, Д. Б. Воспитание ума и сердца: Книга для учителя/ Д. Б. Кабалевский. – М.: Просвещение, 1984. – 206 с.
- 28.Кабалевский, Д. Б. Про трех китов и про многое другое / Д. Б. Кабалевский. – М.: Детская литература, 1972. – 223 с.
- 29.Казанцева, Л. П. Анализ музыкального содержания: Методическое пособие / Л. П. Казанцева. – Астрахань: АГК, 2002. – 128 с.
- 30.Казанцева, Л. П. Музыкальное содержание в контексте культуры: Учебное пособие / Л. П. Казанцева. – Астрахань: Волга, 2009. – 360 с.
- 31.Казанцева, Л. П. Основы теории музыкального содержания: Учебное пособие / Л. П. Казанцева. – Изд. 2-е, испр. – Астрахань, 2009. – 368 с.
- 32.Казанцева, Л. П. Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни: Лекции по курсу «Теория музыкального содержания» / Л. П. Казанцева. – СПб.: Лань; Планета музыки. 2017. – 188 с.
- 33.Карась, С. С. Метод формирования пианистического мышления / С. С. Карась. – М.: Музыка, 1995. – 82 с.
- 34.Карась, С. С. Образное мышление в фортепианной игре / С. С. Карась. – М.: Музыка, 1990. – 159 с.
- 35.Карпычев, М. Г. Содержание и форма как взаимопеременные функции в музыкальном искусстве / М. Г. Карпычев // Вестник музыкальной науки. – Новосибирск, 2014. – № 2 (4). – С. 66–72.
- 36.Карпычев, М. Г. Теоретические проблемы содержания музыки / М. Г. Карпычев. – Новосибирск: Изд-во Новосибирской гос. консерватории, 1997. – 68 с.
- 37.Кодай, З. Избранные статьи/ З. Кодай. – М.: Сов.композитор, 1982. – 288 с.

- 38.Кременштейн, Б. Л. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано / Б. Л. Кременштейн. – М.: Музыка, 1966. – 120 с.
- 39.Кудряшов, А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: Учебное пособие / А. Ю. Кудряшов– СПб.: Лань, 2010. – 432 с.
- 40.Либерман, Е. Я. Работа над фортепианной техникой / Е. Я. Либерман. – М.: Музыка, 1971. – 144 с.
- 41.Либерман, Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Я. Либерман. – М.: Музыка, 1988. – 236 с.
- 42.Любомудрова, Н. А. Методика обучения игре на фортепиано: Учеб.пособие. – М.: Музыка, 1982. – 143 с.
- 43.Малинковская, А. Генрих Нейгауз и его ученики / А. Малинковская. – М.: Классика-XXI, 2007. – 144 с.
- 44.Мартинсен, К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / К. А. Мартинсен. – М.: Музыка, 1966. – 217 с.
- 45.Мартинсен, К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано / К. А. Мартинсен. – М.: Музыка, 1977. – 130 с.
- 46.Музыкальный текст и исполнитель. Сборник статей / Отв. ред.-сост. Шаймухаметова Л. Н. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2004. – 132 с.
- 47.Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – М.: Планета музыки, 2015. – 256 с.
- 48.Николаев, А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма: Учеб.пособие / А. А. Николаев. – М.: Музыка, 1980. – 112с.
- 49.Рабинович, Д. А. Исполнитель и стиль / Д. А. Рабинович. – М.: Классика-XXI, 2008. – 208 с.
- 50.Рачина, Б. С. Педагогическая практика: подготовка педагога-музыканта: учебно-методическое пособие: для вузов, ведущих подготовку по

направлению 050100 – Педагогическое образование / Б. С. Рачина. –СПб.: Планета музыки, 2015. – 511 с.

51.Рачина, Б. С. Технологии и методика обучения музыке в общеобразовательной школе: учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 050600 (540700) Художественное образование / Б. С. Рачина. – СПб.: Композитор, 2007. – 543 с.

52.Савшинский, С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. И. Савшинский. – Л.: Музыка, 1964. – 188 с.

53.Савшинский, С. И. Работа пианиста над техникой / С. И. Савшинский. – Л.: Музыка, 1968. – 108 с.

54.Седракян, Л. М. Техника и исполнительские приемы фортепианной игры / Л. М. Седракян. – М.: 2007. – 94 с.

55.Слонимская, Р. Н. «Детский альбом» П. И. Чайковского в курсе «Анализ музыкальных произведений» / Р. Н. Слонимская // «...Как слово наше отзовется...» П. И. Чайковский в современном мире. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2014. – С. 216–235.

56.Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов. – М.: Изд-во Академии пед. наук РСФСР, 1947. – 345 с.

57.Терентьева, Н. А. Художественно-творческое развитие младших школьников на уроках музыки в процессе целостного восприятия различных видов искусства / Н. А. Терентьева. – М.: Прометей, 1990. – 184 с.

58.Терентьева, Н. А.; Налётова, И. Н. Технология и методика обучения музыке / Н. А. Терентьева, И. Н. Налётова. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2003. – 49 с.

59.Тимакин, Е. М. Воспитание пианиста: Метод.пособие / Е. М. Тимакин. – М.: Сов.композитор, 1989. – 144 с.

60.Толстая, Е. А. «Детский альбом» П. И. Чайковского и фортепианные циклы для детей «Пестрые листки», «Зеленая тетрадь» Д. А. Толстого / Е. А. Толстая // «...Как слово наше отзовется...» П. И. Чайковский в современном мире. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2014. – С. 209–215.

61.Фортепиано: Программа курса для студентов разных специальностей / Мин. Культуры РФ, РАМ им. Гнесиных; руководитель проекта В. Д. Ныркова, ред. коллегия В. Д. Ныркова, В. Я. Юмашин, О. А. Якунова. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2011. – 360 с.

62.Хмельницкая, О. Н. Малая группа как фактор оптимизации учебно-воспитательного процесса: на примере занятий в музыкально-исполнительских классах: Автореф. дис. ... канд. пед. н.: 13.00.02 / О. Н. Хмельницкая. – Тамбов, 2013. – 23 с.

63.Холопова, В. Н. Постижение содержания – один из путей спасения классической музыки / В. Н. Холопова // Актуальные проблемы современного музыкального образования. Материалы 1 межд. науч.-пр. конф. – Рязань, 2009. – С. 6–9.

64.Холопова, В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание / В. Н. Холопова // *Philharmonica. International Music Journal*. – 2014. – № 1. – С. 14–24.

65.Холопова, В. Н. Три стороны музыкального содержания / В. Н. Холопова // Музыкальное содержание: наука и педагогика. – Москва-Уфа, 2002. – С. 55–76.

66.Хоу, Юэ. Детское фортепианное образование в Китае и проблемы его развития: Дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Юэ Хоу. – СПб., 2009. – 158 с.

67.Хоу, Юэ. Из истории китайского фортепианного искусства середины XX века / Юэ Хоу // Известия РГПУ им. А. И. Герцена, 2008. – №70. – С. 366–372.

68.Хуан, Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы / Пин Хуан. – СПб.: Астерион, 2009. – 160 с.

69.Чжан, Цин. Система К. Орфа в музыкальном образовании дошкольников Китая: Дис. ... канд. пед. н.: 13.00.02 / Цин Чжан. – Екатеринбург, 2018. – 148 с.

70.Шаймухаметова, Л. Н. Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя / Л. Н. Шаймухаметова // Музыкальный текст и исполнитель. Сборник статей. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2004. – С. 3–16.

71.Шмидт-Шкловская, А. О воспитании пианистических навыков / А. Шмидт-Шкловская. – М.: Музыка, 1985. – 68 с.

72.Щукина, Г. И. Формирование познавательных интересов учащихся на уроке / Г. И. Щукина. – М.: Современная педагогика, 1957. – 133 с.

Литература на китайском языке¹⁶

73.Би, Сучжи. Современные зарубежные образовательные системы / Сучжи Би. – Пекин: Народное образование, 1993. – 268 с.

毕宿志。国外现代教育体系。人民教育出版社, 1993年, 268页。

74.Биань, Мэн.Появление и развитие китайской фортепианной культуры / Мэн Биань. – Пекин: Народная музыка, 1996. – 181 с.

卞萌。中国钢琴文化之形成与发展。人民音乐出版社, 1996年, 181页。

75.Ван, Лицин. Анализ музыкальной педагогики Орфа: Дис. ... док.пед. н. / Лицин Ван. – Чанчунь: Китайский Северо-восточный унив-т, 2012. – 156 с.

王丽新。奥尔夫音乐教学法研究。东北师范大学博士论文, 2012年, 156页。

76.Ван, Лэй. История китайского современного социального образования / Лэй Ван. – Пекин: Народное образование, 2003. – 407 с.

王磊。中国现代社会教育历史。人民教育出版社, 2003年, 407页。

77.Ван, Сяои. Исследование китайского фортепианного образования: Дис. ... магистр / Сяои Ван. – Шицзячжуан: Хэбэйский пед. унив-т, 2010. – 55 с.

王笑祎。建国六十年中国钢琴教育发展探究。河北师范大学硕士论文, 2010年, 55页。

¹⁶Перевод всех китайских источников принадлежит соискателю – Янь Цзе.

78. Ван, Тяньи. История зарубежного образования / Тяньи Ван. – Пекин: Изд-во Пекинского пед. унив-та, 2000. – 441 с.
王天易。外国教育历史。北京师范大学出版社, 2000 年, 441 页。
79. Ван, Фэн. Исследование преподавания инструментальной музыки в младшей и средней школе / Фэн Ван. – Шицзячжуан: Изд-во Хэбейского пед. унив-та, 2013. – 142 с.
王峰。中小学音乐教育器乐教学研究。河北师范大学出版社, 2013 年, 142 页。
80. Ван, Цзайдун. Возрождение фортепианного образования в вузах Китая: анализ проблемы / Цзайдун Ван. – Чанша: Изд-во Хунаньского пед. унив-та, 2007. – 165 с.
汪在东。高校钢琴教育分析。湖南师范大学出版社, 2007 年, 165 页。
81. Ван, Цзянь. Методика развития и воспитания дошкольников / Цзянь Ван. – Пекин: Народное образование, 1997. – 245 с.
王建。学前教育发展及教学法。人民教育出版社, 1997 年, 245 页。
82. Ван, Цычжао. Эстетика музыки / Цычжао Ван. – Пекин: Высшее образование, 1998. – 218 с.
王次炤。音乐美学。高等教育出版社, 1998 年, 218 页。
83. Ван, Чанкуй. Культура китайской фортепианной музыки / Чанкуй Ван. – Пекин: Гуанмин жибао, 2010. – 270 с.
王昌奎。中国钢琴音乐文化。光明日报出版社, 2010 年, 270 页。
84. Ван, Чжэн. Анализ развития и совершенствования преподавания фортепиано в нашей стране / Чжэн Ван. – Пекин: Современное образование, 2013. – 377 с.
王振。中国钢琴教育发展分析。现代教育出版社, 2013 年, 377 页。
85. Ван, Юйхэ. История китайской музыки в новое и новейшее время / Юйхэ Ван. – Шанхай: Изд-во Шанхайской консерватории, 2012. – 336 с.
汪毓和。中国近现代音乐史。上海音乐学院出版社, 2012 年, 336 页。

86. Ву, Мэн. Анализ китайского современного фортепианного образования и выбора учебников: Дис. ... магистр / Мэн Ву. – Далянь: Ляонинский педагогический унив-т, 2010. – 61 с.
- 吴蒙。探索中国当今钢琴立体教育及其教材建设。辽宁师范大学硕士论文, 2010 年, 61 页。
87. Ву, Сяона; Ван, Тянь. Фортепианная культура Китая / Сяона Ву, Тянь Ван. – Ухань: Изд-во Уханьского унив-та, 2013. – 272 с.
- 吴晓娜, 王湑。中国钢琴文化。武汉大学出版社, 2013 年, 272 页。
88. Вэй, Лиминь. Исследование особенностей фортепианного образования в классических университетах / Лиминь Вэй // Журнал Ниндэского пед. унив-та. – Ниндэ, 2015. – Вып. 5. – С. 126–139.
- 魏丽敏。综合性大学钢琴教育特点研究。宁德师范大学学报, 2015 年第五期, 126–139 页。
89. Вэй, Хуан. Советская школьное музыкальное образование – система музыкального образования Кабалевского / Хуан Вэй. – Шанхай: Шанхайское образование, 2011. – 212 с.
- 魏煌。苏联学校音乐教育 – 卡巴列夫斯基音乐教育体系。上海教育出版社, 2011 年, 212 页。
90. Гань, Нин. Всестороннее исследование фортепианной музыки / Нин Гань. – Пекин: Чжунго шуцзи, 2014. – 181 с.
- 甘宁。钢琴音乐的多维度研究。中国书籍出版社, 2014 年, 181 页。
91. Гао, Сяогуан. Обучение фортепианной игре для общего развития / Сяогуан Гао. – Пекин: Изд-во Олимпиада, 1999. – 122 с.
- 高晓光。扩宽视野, 钢琴艺术。奥林匹克出版社, 1999 年, 122 页。
92. Гао, Тянькан. Методика преподавания импровизационного аккомпанемента на фортепиано / Тянькан Гао. – Пекин: Народная музыка, 2001. – 127 с.
- 高天康。实用钢琴即兴伴奏编配法。人民音乐出版社, 2001 年, 127 页。
93. Гу, Юфэй. Преподавание фортепиано / Юфэй Гу. – Нанкин: Изд-во Нанкинского пед. унив-та, 2001. – 115 с.

顾尤菲。钢琴教学。南京师范大学出版社，2001年，115页。

94. Гуань, Цзянхуа. Исследование учебных программ и практика преподавания музыки / Цзянхуа Гуань. – Нанкин: Изд-во Нанкинского пед. унив-та, 2012. – 546 с.

管建华。音乐课程与教学研究。南京师范大学出版社，2012年，546页。

95. Гуань, Цзянхуа. Музыкальное образование в Китае и за рубежом / Цзянхуа Гуань. – Нанкин: Изд-во Нанкинского пед. унив-та, 2013. – 382 с.

管建华。中国音乐教育与国际音乐教育。南京师范大学出版社，2013年，382页。

96. Гун, Ли. История развития фортепианных факультетов высших учебных заведений в провинции Шандун: Дис. ... магистр / Ли Гун. – Шандун: Шандунский унив-т, 2009. – 55 с.

宫莉。山东省高师钢琴教育发展史研究。山东大学硕士论文，2009年，55页。

97. Гэ, Дэюе. О фортепианной педагогике Чжу Гуни / Дэюе Гэ. – Пекин: Народная музыка, 1989. – 121 с.

葛德月。朱工一钢琴教学论。人民音乐出版社，1989年，121页。

98. Дай, Динчэн. Перспектива развития музыкального образования / Динчэн Дай. – Шанхай: Изд-во Восточно-китайского пед. унив-та, 2001. – 397 с.

戴定澄。音乐教育发展之展望。华东师范大学出版社，2001年，397页。

99. Дань, Чжаои. Обучение детей игре на фортепиано / Чжаои Дань. – Пекин: Хуа Юе, 1999. – 198 с.

但昭义。少儿钢琴教学与辅导。华乐出版社，1999年，198页。

100. Жэнь, Инь. Развитие фортепианной техники у детей / Инь Жэнь. – Шанхай: Музыка, 2008. – 81 с.

任音。儿童钢琴演奏手指技巧。音乐出版社，2008年，81页。

101. Жэнь, Шань. Сравнительный анализ трех изданий новых учебных пособий по музыке для начальной школы: Дис. ... магистр / Шань Жэнь. – Цзинань: Шаньдунский пед. унив-т, 2015. – 44 с.

任姗。三版小学音乐新教材的比较研究。山东师范大学硕士论文，2015 年，44 页。

102.Ин, Шичжэнь. Методика преподавания фортепиано / Шичжэнь Ин. – Пекин: Народная музыка, 2007. – 367 с.

应诗真。钢琴教学法。人民音乐出版社，2007 年，367 页。

103.Инъ, Айцин. Музыкальная педагогика и методика преподавания в общеобразовательных школах / Айцин Инъ. – Пекин: Народная музыка, 2007. – 248 с.

尹爱青。学校音乐教育导论与教材教法。人民音乐出版社，2007 年，248 页。

104.Ли, Дана; Сю, Хайлинь; И, Айцин. Теория и практика музыкального образования Орфа / Дана Ли, Хайлинь Сю, Айцин И. – Шанхай: Шанхайское образование, 2010. – 279 с.

李姝娜，修海林，尹爱青。奥尔夫音乐教育思想与实践。上海教育出版社，2010 年，279 页。

105.Ли, Дань. Психология развития детей / Дань Ли. – Шанхай: Изд-во Восточно-китайского пед. унив-та, 1986. – 156 с.

李丹。儿童心理学。华东师范大学出版社，1986 年，156 页。

106.Ли, Фейлань. Вопросы и ответы по преподаванию фортепиано для детей / Фейлань Ли. – Пекин: Народная музыка, 2004. – 66 с.

李斐岚。儿童钢琴教学问与答。人民音乐出版社，2004 年，66 页。

107.Ли, Хуа. Исследование учебных материалов издательства «Народная музыка» в условиях новых приказов и постановлений по начальному музыкальному образованию: Дис. ... магистр / Хуа Ли. – Шаньдун: Лудунский унив-т, 2016. – 34 с.

李华。新课程标准下小学音乐人音版教材的分析与研究。鲁东大学硕士论文，2016 年，34 页。

108.Ли, Цзэхоу. История эстетики / Цзэхоу Ли. – Пекин: Общество и наука, 1989. – 386 с.

李泽侯。美学历史。社会科学出版社，1989 年，386 页。

109.Ли, Цинь. Исследование развития китайской и западной фортепианной культуры / Цинь Ли. – Пекин: Чжунго шуцзи, 2014. – 192 с.

李琴。中西方钢琴音乐文化发展研究。中国书籍出版社, 2014 年, 192 页。

110.Ли, Чжо. Китайское фортепианное образование за последние 20 лет: Дис. ... магистр / Чжо Ли. – Тяньцзинь: Тяньцзиньская консерватория, 2000. – 43 с.

李卓。当代中国钢琴教育二十年。天津音乐学院硕士论文, 2000 年, 43 页。

111.Линь, Линь. Анализ учебников по музыке для начальных и средних школ в свете новых приказов и постановлений: Дис. ... магистр / Линь Линь. – Харбин: Харбинский пед. унив-т, 2015 – 188 с.

林琳。新课程标准下中小学音乐课教材分析。哈尔滨师范大学硕士论文, 2015 年, 188 页。

112.Лу, Лэшань. Принципы дошкольного воспитания / Лэшань Лу. – Пекин: Изд-во Пекинского пед. унив-та, 1991. – 189 с.

卢乐姗。学前教育元素。北京师范大学出版社, 1991 年, 189 页。

113.Лю, Нин. Об учебных программах по музыкальным специальностям в классических университетах Китая / Нин Лю. – Пекин: Народная музыка, 1999. – 621 с.

刘宁。中国综合类大学音乐专业教学体系。人民音乐出版社, 1999 年, 621 页。

114.Лю, Пэй. Изучение практики и теории музыкального образования / Пэй Лю. – Шанхай: Шанхайская музыка, 2004. – 278 с.

刘沛。音乐教育的实践与理论研究。上海音乐出版社, 2004 年, 278 页。

115.Лю, Чжиюн.Методика импровизационного аккомпанемента на фортепиано / Чжиюн Лю. – Тайюань: Шаньси жэньминь, 2007. – 190 с.

刘智勇。钢琴公式化即兴伴奏。山西人民出版社, 2007 年, 190 页。

116.Лю, Шу. Исследование преподавания дисциплины «Музыкальная педагогика» в 52 вузах Китая: Дис. ... магистр / Шу Лю. – Пекин: Китайская консерватория, 2009. – 122 с.

刘姝。对我国 52 所高等院校“音乐教育学”课程的调查研究。中国音乐学院硕士论文，2009 年，122 页。

117.Ляо, Бинь. Исследование образования по специальности «фортепиано» в классических университетах / Бинь Ляо. – Фучжоу: Ихай, 2013. – 258 с.

姚斌。综合性大学钢琴专业教学研究。艺海出版社，2013 年，258 页。

118.Ма, Да. Развитие музыкального образования в Китае в XX веке: Дис. ... док.пед. н. / Да Ма. – Фучжоу: Фуцзяньский пед. унив-т, 2001. – 344 с.

马达。二十世纪中国学校音乐教育发展研究。福建师范大学博士论文，2001 年，344 页。

119.Мяо, Пэйянь; Мяо, Ли; Лин, Нэнцзе. Общая характеристика музыкального образования в Японии / Пэйянь Мяо, Ли Мяо, Нэнцзе Лин. – Шанхай: Шанхайское образование, 2011. – 282 с.

缪裴言，缪力，林能杰。日本学校音乐教育概况。上海教育出版社，2011 年，282 页。

120.Орф, К. Школьное музыкальное воспитание и образование: обзор и перспективы / К. Орф; пер. с нем. Ляо Найсюн. – Пекин: Справочные материалы муз.обучения, 1986. – 17 с.

奥尔夫，廖乃雄译。学校音乐教育展望。学校教育参考材料，1986 年，17 页。

126.Се, Цзясинь. Музыкальное образование и методика преподавания / Цзясинь Се. – Пекин: Высшее образование, 2006. – 237 с.

谢嘉幸。音乐教育与教学法。高等教育出版社，2006 年，237 页。

127.Се, Цзясинь; Ян, Яньи; Сунь, Хай. Очерк о немецком музыкальном образовании / Цзясинь Се, Яньи Ян, Хай Сунь. – Шанхай: Шанхайское образование, 1999. – 327 с.

谢嘉幸，杨燕宜，孙海。德国学校音乐教育概况。上海教育出版社，1999 年，327 页。

128.Се, Чжэбан. Преподавание импровизационного аккомпанемента на фортепиано / Чжэбан Се. – Шанхай: Шанхайская музыка, 2001. – 495 с.

谢哲邦。钢琴即兴伴奏教程。上海音乐出版社，2001 年，495 页。

129.Со, Тин. Исследование по текущему состоянию методики обучения Орфа / Тин Со. – Хух-хото: Изд-во Пед. унив-та Внутренней Монголии, 2014. – 127 с.

曹青。奥尔夫音乐教学法的中国本土化进程初探。内蒙古师范大学出版社，2014 年，127 页。

130.Сунь, Мэйлань. Искусствознание: Учебник для студентов высших учебных заведений / Мэйлань Сунь. – Пекин: Высшее образование, 1995. – 264 с.

孙美兰。艺术概论。高等教育出版社，1995 年，264 页。

131.Сунь, Пэйцин. История китайского просвещения / Пэйцин Сунь. – Шанхай: Изд-во Восточно-китайского пед. унив-та, 1992. – 797 с.

孙培清。中国教育史。华东师范大学出版社，1992 年，797 页。

132.Сунь, Сяодань. Исследование развития и анализ фортепианного образования на современном этапе в Гиринском педагогическом университете: Дис. ... магистр / Сяодань Сунь. – Чанчунь: Китайский Северо-восточный пед. унив-т, 2013 – 61 с.

孙晓丹。吉林师范大学钢琴教育现状研究与分析。东北师范大学硕士论文，2013 年，61 页。

133.Сыту, Бичунь. Фортепианная педагогика / Бичунь Сыту. – Чунцин: Изд-во Китайского Юго-западного унив-та, 1999. – 143 с.

司徒碧春。钢琴教学。西南大学出版社，1999 年，143 页。

134.Сюй, Жуй. Сравнительный анализ приказов по начальному музыкальному образованию в КНР: Дис. ... магистр / Жуй Сюй. – Пекин: Китайская консерватория, 2012. – 58 с.

许锐。建国后我国小学音乐教学大纲课程标准的比较研究。中国音乐学院硕士论文，2012 年，58 页。

135.Сюй, Руи. Сравнение учебных стандартов по предмету Музыка в начальных школах КНР / Руи Сюй. – Пекин: Китайская музыка, 2012. – 158 с.

徐璐义。新中国后小学音乐教育课程标准的比较。中国音乐出版社，2012 年，158 页。

136. Сюй, Ху. Современное образование за рубежом / Ху Сюй. – Пекин: Народное образование, 2008. – 371 с.
徐辉。外国现代教育方向。人民教育出版社, 2008 年, 371 页。
137. Сюй, Чжэн. Приказы и учебные материалы по начальному музыкальному образованию в 2011 г / Чжэн Сюй. – Ухань: Изд-во Уханьской консерватории, 2015. – 133 с.
- 许征。2011 年版小学音乐课程标准及其教材的研究。武汉音乐学院出版社, 2015 年, 133 页。
138. Ся, Е. Краткая история китайской музыки / Е Ся. – Пекин: Высшее образование, 2007. – 152 с.
夏叶。中国音乐简史。高等教育出版社, 2007 年, 152 页。
139. Ся, Шаоянь. Фортепианная мелодия и язык души / Шаоянь Ся. – Шанхай: Шанхайская музыка, 2007. – 373 с.
夏绍言。钢琴旋律及心灵语言。上海音乐出版社, 2007 年, 373 页。
140. Ту, Айпин. Дисциплина «Фортепиано» в высших учебных заведениях музыкально-педагогического направления: цели, содержание, методика: Дис. ... магистр / Айпин Ту. – Нанкин: Нанкинский художественный ин-т, 2010. – 79 с.
- 涂爱萍。高师音教专业钢琴课教学目的、内容及方法的研究。南京艺术学院硕士论文, 2010 年, 79 页。
141. Ту, Цзивэй. Современное фортепианное образование в Китае на примере города Чжэнчжоу: Дис. ... магистр / Цзивэй Ту. – Кайфэн: Хэнаньский ун-т, 2009. – 79 с.
- 涂继伟。中国现代钢琴教育 – 以郑州为例。河南大学硕士论文, 2009 年, 79 页。
142. Тун, Даоцин. Исследование фортепианного искусства: методика преподавания и исполнительства / Даоцин Тун. – Пекин: Народная музыка, 2003. – 377 с.

童道静。钢琴艺术研究—钢琴教学及演奏艺术。人民音乐出版社，2003 年，377 页。

143.У, Инцзе. Фортепианная педагогика: Учебник для высших учебных заведений / Инцзе У. – Пекин: Хуа юе, 1997. – 136 с.

吴英杰。钢琴教学法。华乐出版社，1997 年，136 页。

144.У, Сяона. Обучение игре на фортепиано / Сяона У. – Ухань: Изд-во Уханьского унив-та, 2006. – 293 с.

吴晓娜。钢琴教学法。武汉大学出版社，2006 年，293 页。

145.У, Юэюэ. Теория музыковедения / Юэюэ У. – Чанша: Изд-во Литературы и искусства провинции Хунань, 2007. – 274 с.

吴跃跃。音乐学理论。湖南文艺出版社，2007 年，274 页。

146.Фан, Хэсинь. Фортепианная педагогика / Хэсинь Фан. – Пекин: Народная музыка, 2008. – 319 с.

方海心。钢琴教学法。人民音乐出版社，2008 年，319 页。

147.Фан, Шаомэн. Методика обучения музыке по системе К. Орфа / Шаомэн Фан. – Шанхай: Изд-во Фуданского унив-та, 2016. – 195 с.

方少萌。奥尔夫音乐教学法实用教程。复旦大学出版社，2016 年，195 页。

148.Фэн, Вэйвэй. Введение в урок музыки в младшей школе / Вэйвэй Фэн. – Пекин: Изд-во Пекинского Пед. унив-та, 2014. – 163с.

冯巍巍。学校音乐课堂导论。北京师范大学出版社，2014 年，163 页。

149.Хань, Ли. Заметки о преподавании игры на фортепиано на факультете музыки классического университета / Ли Хань // Фортепианное искусство – Пекин: Народная музыка, 2009. – Вып. 2. – С. 131–142.

韩莉。综合类大学音乐系钢琴教学特征。《钢琴艺术》，人民音乐出版社，2009 年，第 02 期，131–142 页。

150.Хань, Ли. Фортепианное искусство в Китае / Ли Хань. – Пекин: Народная музыка, 2011. – 263 с.

韩莉。中国钢琴艺术。民族音乐出版社，2011 年，263 页。

151. Хуа, Минлин. Введение в китайскую фортепианную музыку / Минлин Хуа. – Чэнду: Изд-во Сычуаньского унив-та, 2009. – 236 с.

华明玲。中国风格钢琴音乐导论。四川大学出版社, 2009 年, 236 页。

152. Хуан, Даган. Чжоу Гуанжэня и его методы преподавания игры на фортепиано / Даган Хуан. – Пекин: Изд-во Центральной консерватории, 2007. – 652 с.

黄大岗。周广仁钢琴教学艺术。中央音乐学院出版社, 2007 年, 652 页。

153. Хуан, Сяннин. Характеристика элементарных музыкальных инструментов К. Орфа: Дис. ... магистр / Сяннин Хуан. – Пекин: Центральная консерватория, 2010. – 30 с.

黄向宁。奥尔夫乐器初探。中央音乐学院硕士论文, 2010 年, 30 页。

154. Хуан, Цзин. Теория современного образования / Цзин Хуан. – Пекин: Народное образование, 2005. – 602 с.

黄菁。现代教育理论。人民教育出版社, 2005 年, 602 页。

155. Хуан, Яовэнь. Размышление о проблемах музыкального образования в педагогических вузах / Яовэнь Хуан. – Пекин: Китайская музыка, 2008. – 68 с.

黄耀文。师范类大学音乐教育问题的几点思考。中国音乐出版社, 2008 年, 68 页。

156. Хэ, Пин. Истоки музыки и ее развитие / Пин Хэ. – Пекин: Народная музыка, 2007. – 190 с.

何平。音乐教育与发展。人民音乐出版社, 2007 年, 190 页。

157. Цай, Цзинчжоу. Теория музыки: Учебник для высших учебных заведений / Цзинчжоу Цай. – Шанхай: Шанхайская музыка, 2007. – 335 с.

蔡靖州。音乐理论研究。上海音乐出版社, 2007 年, 335 页。

158. Цзи, Чжэн. Проблемы китайского фортепианного образования: Дис. ... магистр / Чжэн Цзи. – Хунань: Хунаньский пед. унив-т, 2006. – 97 с.

纪峥。中国钢琴教育的民族问题。湖南师范大学硕士论文, 2006 年, 97 页。

159. Цзинь, Чжуньмин. Музыкальное образование и китайская культура / Чжуньмин Цзинь. – Шанхай: Шанхайское образование, 1994. – 414 с.

金准明。音乐教育及中国文化。上海教育出版社，1994年，414页。

160.Цзя, Вэньди. Вопросы преподавания музыки в младшей и средней школе экономически слаборазвитых регионов КНР: Дис. ... магистр / Вэньди Цзя. – Чанчунь: Китайский Северо-восточный пед. унив-т, 2011. – 33 с.

贾雯迪。经济欠发展地区中小学音乐教育现存问题调查分析。东北师范大学硕士学位论文，2011年，33页。

161.Цзян, Дань. Сравнительный анализ преподавания фортепиано в классическом университете и консерватории / Дань Цзян // Хуанчжун. – Ухань: Изд-во Уханьской консерватории, 2007. – Вып. 3. – С. 37–55.

姜丹。综合性大学及音乐学院钢琴教学的研究与比较分析。《黄钟》，武汉音乐学院学报，2007年，第03期，37–55页。

162.Цзян, Минь. Педагогика искусства / Минь Цзян. – Пекин: Народная музыка, 2001. – 253 с.

姜敏。艺术教学法。人民音乐出版社，2001年，253页。

163.Цзян, Янь. Изучение реформы фортепианного образования в педагогических вузах: Дис. ... магистр / Янь Цзян. – Чанчунь: Китайский Северо-восточный пед. унив-т, 2007 – 76 с.

姜岩。师范类高校钢琴教育改革研究。东北师范大学硕士学位论文，2007年，76页。

164.Цзяо, Жуэй. Характеристика текущей ситуации в музыкальном образовании младшей и средней школы города Тайюань и рекомендации по ее усовершенствованию: Дис. ... магистр / Жуэй Цзяо. – Цюйфу: Цюйфуский пед. унив-т, 2009. – 57 с.

焦瑞。太原市中小学音乐教育现状调查及对策研究。曲阜师范大学硕士学位论文，2009年，57页。

165.Цуэй, Сяо. Преподавание инструментальной музыки в младшей школе в системе кружковых занятий: Дис. ... магистр / Сяо Цуэй. – Синьсян: Хэнаньский пед. унив-т, 2009. – 77с.

崔晓。器乐教学在小学课堂内外的应用及意义。河南师范大学硕士论文，2009年，77页。

166. Чжан, Бэйли. Сравнительный анализ преподавания в музыкальных учебных заведениях Китая и России / Бэйли Чжан. – Чанчунь: Гирин жэньминь, 2006. – 359 с.

张蓓荔。我国与俄罗斯音乐院校教育教学发展的比较研究。吉林人民出版社，2006年，359页。

167. Чжан, Жань. Мысли о создании системы обучения игре на фортепиано в педагогических университетах / Жань Чжан. – Далянь: Изд-во Ляонинского пед. унив-та, 2006. – 326 с.

张然。高师钢琴教学课程体系建设的思考。辽宁师范大学出版社，2006年，326页。

168. Чжан, И. Анализ текущей ситуации в преподавании импровизационного аккомпанемента в педагогических вузах Китая / И Чжан // Музыкальное искусство. – Нанкин: Изд-во Нанкинского художественного ин-та, 2004. – Вып. 3. – С.112–148.

张艺。高师即兴伴奏教学现状分析。《音乐艺术》，南京艺术学院学报，2004年第03期，112–148页。

169. Чжан, Сюйлян. Методика игры на фортепиано / Сюйлян Чжан. – Хэфэй: Аньхуй жэньминь, 2009. – 194 с.

张旭良。钢琴演奏法。安徽人民出版社，2009年，194页。

170. Чжан, Чаоцунь. Фортепианное образование в Китае / Чаоцунь Чжан. – Пекин: Вэньлянь, 2015. – 438 с.

张超群。钢琴在中国。中国文联出版社，2015年，438页。

171. Чжан, Шидань. Сравнительный анализ учебных стандартов по музыке в системе обязательного образования от 2001 года: Дис. ... магистр / Шидань Чжан. – Куньмин: Юньнаньский пед. унив-т, 2015. – 43 с.

张世丹。2001年音乐教学新课标比较研究。云南师范大学硕士论文，2015年，43页。

172. Чжан, Яньнань. Китайская фортепианная культура: произведения и образование / Яньнань Чжан. – Шанхай: Шанхайская музыка, 2010. – 275 с.
张燕南。中国钢琴音乐及钢琴教育。上海音乐出版社, 2010 年, 275 页。
173. Чжао, Сунгуан. Введение в психологию музыкальной педагогики / Сунгуан Чжао. – Шанхай: Шанхайская музыка, 2003. – 384 с.
赵孙光。音乐教育心理学导论。上海音乐出版社, 2003 年, 384 页。
174. Чжао, Сяошэн. Методика игры на фортепиано / Сяошэн Чжао. – Шанхай: Шанхайская музыка, 2007. – 436 с.
赵晓生。钢琴演奏法。上海音乐出版社, 2007 年, 436 页。
175. Чжао, Юнь. Современное фортепианное образование в Китае: Дис. ... док.пед. н. / Юнь Чжао. – Шанхай: Восточно-китайский пед. унив-т, 2010. – 239 с.
赵云。文化视域中的中国当代钢琴教育。华东师范大学博士论文, 2010 年, 239 页。
176. Чжоу, Вэй. История фортепианного искусства / Вэй Чжоу. – Шанхай: Шанхайская музыка, 2010. – 186 с.
周薇。钢琴艺术史。上海音乐出版社, 2010 年, 186 页。
177. Чжоу, Вэймин. История фортепианного искусства / Вэймин Чжоу. – Пекин: Жэньминь, 2011. – 392 с.
周伟明。钢琴艺术研究。人民出版社, 2011 年, 392 页。
178. Чжоу, Чэньхуй. Исследование школьного музыкального образования по новой системе / Чэньхуй Чжоу. – Нанкин: Изд-во Нанкинского пед. унив-та, 2014. – 156 с.
周晨晖。新体系下小学音乐教育研究。南京师范大学出版社, 2014 年, 156 页。
179. Чжоу, Шибинь. Музыкальное образование и психология / Шибинь Чжоу. – Шанхай: Шанхайская музыка, 2005. – 363 с.
周世斌。音乐教育法及心理学研究。上海音乐出版社, 2005 年, 363 页。

180. Чжу, Юнбэй. Музыкальная педагогика в педагогических университетах в XXI века / Юнбэй Чжу. – Чанша: Изд-во Хунаньского пед. унив-та, 2004. – 368 с.
- 朱咏北。21 世纪高师音乐教学研究。湖南师范大学出版社, 2004 年, 368 页。
181. Чэн, Ли. Музыкальное обучение в младшей и средней школе Китая / Ли Чжэн. – Пекин: Изд-во Пекинского пед. унив-та, 2014. – 156 с.
- 郑莉。中国中小学音乐教育。北京师范大学出版社, 2014 年, 156 页。
182. Чэн, Цяньпин. Музыка и творческая мысль / Цяньпин Чэн. – Шанхай: Шанхайская музыка, 2007. – 245 с.
- 郑倩平。音乐与创作思维。上海音乐出版社, 2007 年, 245 页。
183. Чэн, Ши. История фортепианной музыки / Ши Чэн. – Тяньцзинь: Изд-во Тяньцзиньского унив-та, 2014. – 194 с.
- 程诗。钢琴文献研究。天津大学出版社, 2014 年, 194 页。
184. Чэн, Юань. Фортепианные произведения китайских композиторов во второй половине XX века / Юань Чжэн. – Фучжоу: Изд-во Фуцзяньского пед. унив-та, 2006. – 268 с.
- 郑源。20 世纪后半叶钢琴音乐作品研究。福建师范大学出版社, 2006 年, 268 页。
185. Чэнь, Цзишэ. К вопросу о преподавании музыки в педагогических вузах / Цзишэ Чэнь. – Пекин: Народная музыка, 2000. – 271 с.
- 陈继设。关于高师音乐教育的问题。人民音乐出版社, 2000 年, 271 页。
186. Чэнь, Юйдань. Теория преподавания музыки / Юйдань Чэнь. – Пекин: Высшее образование, 2003. – 233 с.
- 陈宇丹。音乐教育理论。高等教育出版社, 2003 年, 233 页。
187. Юй, Лу. Современная практическая дисциплина «Импровизационный аккомпанемент на фортепиано» / Лу Юй. – Пекин: Молодежь Китая, 2003. – 117 с.
- 俞路。现代钢琴即兴伴奏课程实践。中国青年出版社, 2003 年, 117 页。

188. Ян, Лимей. Педагогические идеи З. Кодая и венгерское музыкальное образование / Лимей Ян. – Шанхай: Шанхайское образование, 2011. – 282 с.
杨立梅。柯达伊音乐教育思想与匈牙利音乐教育。上海教育出版社，2011 年，282 页。
189. Ян, Лимей; Цай, Цзюэминь. Теория и практика музыкального образования Э. Жак-Далькроза / Лимэй Ян, Цзюэминь Цай. – Шанхай: Шанхайское образование, 2011. – 204 с.
杨立梅，蔡觉民。达尔克罗兹音乐教育理论与实践。上海教育出版社，2011 年，204 页。
190. Ян, Си. Фортепианное образование в Китае / Си Ян. – Тяньцзинь: Изд-во Тяньцзиньского пед. унив-та, 2013. – 193 с.
杨希。中国钢琴的教与学。天津师范大学出版社，2013 年，193 页。
191. Янь, Фэй. Развитие фортепианного искусства в период Культурной революции / Фэй Янь. – Наньчан: Изд-во Цзянсийского пед. унив-та, 2007. – 350 с.
严菲。文化大革命时期钢琴艺术发展研究。江西师范大学出版社，2007 年，350 页。
192. Яо, Сиюань. Современное музыкальное образование Китая (1949–1995) / Сиюань Яо. – Шанхай: Шанхайское образование, 2011. – 288 с.
姚溪源。中国现代学校音乐教育（1949—1995）。上海教育出版社，2011 年，288 页。

Литература на английском языке

193. Neuhaus, H. The art of piano playing / H. Neuhaus. – L.: Kahn & Averill, 1993. – 256 p.
194. Mursell, J. Principles of musical education / J. Mursell. – Whitefish: Literary Licensing, LLC, 2012. – 318 p.

195. Stewart, M. The musical education of the child – some thoughts and suggestions for teachers, parents, and schools / M. Stewart. – Redditch: Read Books, 2009. – 84 p.
196. Samuel, W. Crude conditions in American musical education / W. Samuel. – Miami: HardPress Publishing, 2012. – 48 p.
197. Tuttle, B. Menahem Pressler – artistry in piano teaching / B. Tuttle. – Bloomington: Indiana University Press, 2008. – 311 p.

Интернет-ресурсы на русском языке

198. Коломиец, Е. А. Методические рекомендации к исполнению «Детского альбома» П. И. Чайковского в фортепианном классе ДМШ и ДШИ / Е. А. Коломиец. – URL:
http://as-sol.net/PDF/metodika/kolomiyets/detskiy_albom_p-i-chajkovskogo_v_fortepiannom_klas.pdf
199. Майкапар, А. Е. П. И. Чайковский. «Детский альбом» / А. Е. Майкапар. – URL: <http://school-collection.edu.ru/catalog/search/?text=%C4%E5%F2%F1%EA%E8%E9+%E0%EB%FC%E1%EE%EC&submit=%CD%E0%E9%F2%E8&interface=catalog>
200. Панькив, Г. К. Методическое сообщение по «Анализу музыкального произведения». <https://infourok.ru/metodicheskoe-soobschenie-na-temu-analiz-muzikalnogo-proizvedeniya-3316951.html>
201. Скрыбина, А. А. Конспект открытого урока преподавателя по классу фортепиано. <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2018/08/26/otkrytyy-urok-v-klasse-obshchego-fortepiano-rabota>
202. Уроки музыки. П. И. Чайковский. «Детский альбом». – URL: <http://music-fantasy.ru/materials/chaykovskiy-detskiy-albom>

203.Чевачина, Г. А. Методический разбор пьес из «Детского альбома» П. И. Чайковского.

<https://kopilkaurokov.ru/muzika/prochee/mietodichieskii-razbor-p-ies-iz-dietskogho-al-boma-p-i-chaikovskogho>

204.Щербакова, Г. А. П. И. Чайковский. По страницам «Детского альбома». Методическая разработка.

https://kopilkaurokov.ru/muzika/uroki/mietodichieskaia_razrabotka_26

Интернет-ресурсы на китайском языке

205.Официальный сайт министерства просвещения КНР: Закон об обязательном образовании КНР. – URL: http://www.gov.cn/ziliao/flfg/2006-06/30/content_323302.htm

中华人民共和国义务教育法。(中华人民共和国教育部官方网站)

206.Официальный сайт министерства просвещения КНР: Приказы министерства просвещения КНР об изучении предмета Музыка в общеобразовательных учебных заведениях. – URL: <http://www.moe.edu.cn/>

小学音乐课程标准 2011 年版。(中华人民共和国教育部官方网站)

207.Официальный сайт министерства просвещения КНР: Уведомление о публикации «Перечня оборудования и материалов, необходимых для проведения уроков музыки в младшей школе». – URL: http://www.moe.edu.cn/srcsite/A17/moe_794/moe_795/201605/t20160526_246453.html

教育部关于发布《小学音乐教学器材配备标准》等四个教育行业标准的通知。(中华人民共和国教育部官方网站)

208.Официальный сайт министерства просвещения КНР: Учебная программа дисциплины «Фортепиано» для бакалавриата музыкально-педагогического направления. – URL: <http://www.moe.edu.cn/>

音乐教育方向本科生钢琴课程培养方案。(中华人民共和国教育部官方网站)

209.Официальный сайт министерства просвещения КНР: Учебная программа специальных дисциплин для бакалавриата музыкально-педагогического направления. – URL: <http://www.moe.edu.cn/>

音乐教育方向本科生专业课程培养方案。(中华人民共和国教育部官方网站)