

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

На правах рукописи

Чжун Синьчжэ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АСПЕКТ ДЕТСКОГО ФОРТЕПИАННОГО
ОБУЧЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛАХ КНР

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

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата педагогических наук

Научный руководитель:
доктор педагогических наук, доцент
Корноухов Михаил Дмитриевич

Санкт-Петербург
2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Обучение игре на фортепиано в музыкально-образовательном пространстве КНР.....	18
1.1. Начальное фортепианное обучение в социокультурном контексте современного Китая.....	18
1.2. Методические концепции фортепианного обучения в музыкальных школах КНР: вопросы стратегического планирования и технологической практики.....	32
Выводы по главе 1.....	49
Глава 2. Формирование интерпретационных качеств юных пианистов в музыкальных школах Китая.....	51
2.1. Развитие способности у начинающих пианистов художественного выражения исполняемых произведений.....	51
2.2. Актуализация творческого мышления в начальном обучении игре на фортепиано.....	70
Выводы по главе 2.....	91
Глава 3. Инновационные способы художественного развития детей в фортепианном классе музыкальных школ КНР.....	93
3.1. Содержание констатирующего этапа опытно-экспериментального исследования.....	93
3.2. Формирующий и заключительный этапы опытно-экспериментального исследования.....	107
Выводы по главе 3	140
Заключение.....	142
Список литературы.....	145
Приложение. Музыкальные произведения, используемые в эксперименте.....	173

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Массовая популярность в настоящее время в Китае детского фортепианного обучения имеет и свои отрицательные стороны. Обилие громадного количества начальных учебных заведений, различных по своему уровню и статусу, зачастую приводит к размыванию ясного целеполагания и содержания образовательного процесса. Например, продолжительность и периодичность занятий, критерии оценки, выбор репертуара, степень самостоятельности и инициативности ученика. Это до сих пор является большой проблемой даже в больших городах, не говоря о провинции. Кроме того, один из ключевых вопросов – острая нехватка квалифицированных кадров в музыкальных школах малых и средних городов КНР, особенно на западе и в центральной части страны, где низкая конкуренция в этой сфере приводит к отсутствию потребности у фортепианных педагогов в собственном профессиональном росте. Стремление государственных структур и контролирующих органов к повышению качества обучения выражается в декларировании необходимости увеличения освоения учащимися знаний и технологических навыков. На практике это нередко приводит к тому, что умножается теоретический материал и усложняется инструктивный репертуар (упражнения, гаммы, этюды). Соответственно, нарушается баланс гармоничного развития ребёнка, снижается его мотивация к урокам.

С другой стороны, есть тенденция к обучению игре на инструменте как приятной форме досуга с изучением произведений низкого художественного качества. Подчеркнём, что указанные проблемы особенно характерны для начального этапа обучения. К сожалению, приходится констатировать, что учебный процесс фортепианного класса в школах нередко даже причиняет

вред творческому развитию учащегося. А ведь именно это должно быть главной целью педагогического воздействия.

Исходя из этого, исследование методических концепций обучения игре на фортепиано в китайских школах представляется весьма актуальным и перспективным. Учителя должны не только уделять внимание обучению навыкам игры на фортепиано, но также формировать у детей представления о музыке, развивать воображение, остроту восприятия, внутренний музыкальный слух. Механизмы такого процесса лежат в плоскости повышения субъектности учащихся, активизации их творческого мышления, отказе от «подражательной» и «знаниевой» моделей, большем привлечении междисциплинарных связей, контекстуальных решениях музыкально-технологических задач, обращении к этнической культуре, аранжировкам народных песен. Образовательные формы и методы должны быть более разнообразными, например, оценочное обучение – чтобы дети могли лучше интерпретировать художественное содержание и понимать стилистику исполнения этих произведений.

Необходимо учитывать, что сегодня существует довольно значительная социальная потребность в придании национального характера фортепианному образованию КНР. В этом плане важно стимулировать организацию и проведение разнообразных музыкальных программ и других выступлений учащихся за пределами школы. Внеклассные мероприятия это и организация посещений городских концертов, музеев, художественных выставок. В такой деятельности фортепианный педагог обновляет форму и содержание занятий в классе, выполняет координирующую роль, позволяя своим воспитанникам проявить таланты, находить и развивать собственное творческое вдохновение.

Таким образом, проблематика данного исследования связана с основными **противоречиями** детского фортепианного обучения в современном Китае:

- между существенной социальной значимостью образовательной деятельности музыкальных школ в стране и не соответствующим этому практическим процессом фортепианного класса;
- между повышением требований к качеству фортепианного обучения и не всегда приемлемым профессиональным уровнем педагогических кадров в музыкальных школах;
- между насущной потребностью совершенствования используемых в фортепианном классе методик и технологий, и недостаточностью эффективных механизмов обеспечения художественного развития юных музыкантов;
- между декларируемой задачей воспитания творческих качеств юного пианиста и отсутствием баланса решаемых в учебном процессе технологических и художественных задач.

Исходя из этого, генеральная **проблема** диссертации заключается в поиске эффективных механизмов актуализации художественного аспекта фортепианного обучения в музыкальных школах КНР в контексте образовательной стратегии ориентации не только на получение учащимся теоретических знаний и технологических навыков, но и на развитие его личности, познавательных и творческих способностей, получение опыта исполнительской деятельности.

Состояние научной разработанности проблемы исследования. На необходимость и важность художественного аспекта в детском фортепианном обучении обращали внимание многие исследователи, методисты, педагоги-практики. Огромное значение этому придаётся в российских источниках, в частности, работах А.Д. Артоболевской, Л. А. Баренбойма, С. И. Савшинского, Е.М. Тимакина и многих других. Как правило, данная проблематика увязывается с направленностью учебного процесса на индивидуальность учащегося, развитие его творческих способностей (В. П. Анисимов, Я.Я. Бирзкопс, Е.Н. Гарькина, Б.Л. Кременштейн, В.Г. Ражников, М.Э. Фейгин и др.). Существенную актуальность для нашего исследования

имели работы, связанные с интерактивными формами обучения, познавательной активности школьников (Т.А. Барышева, И.В. Груздова, Д.Н. Кавтарадзе, А. П. Панфилова, Т.В. Пчёлкина, Ю.Г. Репьев, Г.К. Селевко, В. А. Щекалов, Г.И. Щукина и др.).

Отметим также диссертации Г.В. Алябушевой «Развитие познавательных интересов младших школьников в проектной деятельности», Н.И. Ануфриевой «Педагогические условия развития познавательной активности учащихся в процессе начального специального музыкального образования», О.Н. Хмельницкой «Малая группа как фактор оптимизации учебно-воспитательного процесса: на примере занятий в музыкально-исполнительских классах», Л.Н. Пепеляевой «Формирование музыкальных интересов учащихся ДМШ на основе интерактивного обучения», некоторые другие, повлиявшие на выбор оптимального исследовательского вектора диссертации. В последнее время появляются работы китайских авторов, опосредованно затрагивающие вопросы художественного развития учащихся музыкальных школ (Бай Сюэйлань, Ван Лидан, Ван Личжу, Ван Лэй, Вэй Чжэньцянсу, Джин Ши, Ли Ган, Ли Инь, Сюэ Сяомэйсу, Ши Цзиньчжао и др.), что также свидетельствует о значительной актуальности и востребованности данной темы.

Вместе с тем, несмотря на кажущееся обилие исследовательских материалов, в настоящее время имеется ряд лакун, требующих пристального научного изучения и осмысления применительно к учебному процессу начальных классов китайских музыкальных школ. В первую очередь, это разработка педагогических технологий, ориентированных не только на передачу учителем определённых знаний и умений своему воспитаннику, а создание информационно-образовательной среды, максимально способствующей творческой самореализации юных пианистов. Не в полной мере учитывается также рефлексивный компонент учебного процесса, проявляемый в творческом мышлении ребёнка как совокупности абстрактного и интуитивного типов с включением соответствующих методов – аналогии,

индукции, дедукции, анализа и синтеза с одной стороны; образные представления, воображение, ассоциации – с другой.

Исходя из этих положений была определена тема исследования *«Художественный аспект детского фортепианного обучения в музыкальных школах КНР»*.

Объект исследования – учебный процесс фортепианного класса китайских музыкальных школ.

Предмет исследования – художественный аспект детского фортепианного обучения в музыкальных школах КНР.

Цель исследования – разработать теоретически обоснованную педагогическую технологию интерактивного обучения в начальных классах музыкальной школы, направленную на повышение уровня художественного развития юных пианистов.

Задачи исследования:

- рассмотреть социокультурный контекст начального фортепианного обучения в музыкальных школах современного Китая
- обосновать теоретическую базу и методологию исследования художественного аспекта учебного процесса фортепианного класса музыкальных школ Китая;
- определить педагогические условия, способствующие интенсивному художественному развитию юных пианистов;
- охарактеризовать деятельность фортепианного педагога в интерактивной форме взаимодействия с обучающимися в контексте его профессиональной компетенции;
- проанализировать методические концепции детского фортепианного обучения в КНР в единстве стратегического планирования и технологической практики;
- изучить рефлексивный, мотивационно-эмоциональный и поведенческий компоненты художественного развития учащихся-пианистов в учебном

процессе фортепианного класса и соответствующие методы педагогического воздействия;

- разработать и апробировать интерактивные формы обучения в фортепианном классе как эффективную педагогическую технологию художественного развития обучающихся.

На основании данных тезисов выдвигается **гипотеза исследования**, в соответствии с которой художественное развитие учащихся-пианистов в китайских музыкальных школах будет более эффективным при следующих условиях:

- отказ от консервативных подходов, предусматривающих, в основном, имитационную модель обучения в фортепианном классе, при которой ученик копирует исполнительские приёмы преподавателя и формально выполняет его вербальные указания;
- повышение субъектности учащегося, его более тесная и многоуровневая диалогическая коммуникация в минигруппах на основе интегративного партнёрства и сотрудничества, разработка соответствующих ценностных ориентаций, дидактических средств и педагогических условий;
- применение интерактивных форм обучения с организацией информационно-образовательной среды, максимально способствующей творческой самореализации учащегося, проявлению его инициативы, расширению музыкально-слухового опыта, активно-ролевой и тренинговой деятельности;
- обращение к многоуровневому контексту и спиральному способу получения знаний и усвоения технологических навыков, направленному на преобразование коллективно решаемых задач и распределенных действий участников минигруппы в индивидуальную практику;
- актуализация творческого мышления в начальном обучении игре на фортепиано как совокупности абстрактного и интуитивного типов рефлексии с включением соответствующих методов (аналогия,

индукция, дедукция, анализ и синтез с одной стороны; образные представления, воображение, ассоциации – с другой), использование конвергентного и дивергентного типов мышления в предлагаемых контекстно-индуцирующих вопросах и заданиях;

- стимулирование исполнительской и внеаудиторной деятельности учащегося, привлечение междисциплинарных знаний, диверсификация изучаемого репертуара, в том числе, за счёт национального сегмента, формирование профессионально-личностных интерпретационных качеств.

Для решения поставленных задач и проверки исходных положений гипотезы в диссертации использовались следующие **методы исследования**: теоретические – системно-структурный анализ научных работ (музыковедение, культурология, эстетика, педагогика), методических материалов по детскому обучению игре на фортепиано, трудов по исполнительскому искусству, обобщение источников в контексте проблематики исследования, педагогическое моделирование; эмпирические – комплекс диагностических методов (наблюдение, беседа, тестирование, экспертные оценки), проведение констатирующего и формирующего педагогического эксперимента, математические методы обработки результатов исследования, привлечение собственного опыта преподавания фортепиано в музыкальных школах КНР.

Методология диссертации основана на концепциях широкого гуманитарного дискурса, педагогики музыкального образования, работ китайских исследователей:

- социально-культурологический контекст образования (А. А. Аронов, А. Г. Асмолов, Г. Д. Гачев, Ли Мэйхуа, Лю Юань Цзюй, Чжао Ичэн, Л. А. Рапацкая и др.);
- методологическая культура и исследовательская деятельность музыканта-педагога (Э. Б. Абдуллин, А. А. Вербицкий, В. В. Краевский,

Ли Биндэ, Т.А. Колышева, Е. В. Николаева, Цзоу Айминь, Чжан Лихонг и др.);

- личностно-ориентированный подход в обучении (Н. А. Алексеев, Л. Е. Берк, В. А. Кан-Калик, А. А. Плигин, А. В. Хуторской и др.);
- диалог субъектов в образовательной коммуникации (М. М. Бахтин, В. С. Библер, О. В. Бочкарева, С. И. Дорошенко, О. В. Зимина и др.);
- развитие творческих качеств в педагогическом процессе (В. И. Андреев, В. А. Аверин, Р. Бернс, Л. С. Выготский, Д. Б. Кабалевский и др.);
- стратегия развития детского музыкального образования в КНР (Бянь Мэн, Ван Цзивэнь, Ван Энда, Гао Чанг, Ге Дунъянь, Джин Мин, Зо Пинг, Ку Нин, Сюй Синюэ, Тонг Цзин, Цяо Хуа и др.).

Теоретическая база диссертации:

- *искусствоведческие исследования, раскрывающие систему выразительных средств и художественную ценность музыкального искусства* (Б. В. Асафьев, А. С. Клюев, В. В. Медушевский, Е. В. Назайкинский, В. Н. Холопова, Н. А. Царёва, Т. В. Чередниченко, Янь Жухуай и др.);
- *музыкально-психологические труды по развитию эмоциональной сферы ребёнка* (Л. Л. Бочкарёв, Д. К. Кирнарская, Лу Цзямэй, С. Л. Рубинштейн, М. С. Старчеус, Б. М. Теплов, Ю. А. Цагарелли и др.);
- *научно-педагогические подходы к музыкально-образовательному процессу* (Е. В. Бондаревская, В. В. Давыдов, Т. Г. Мариупольская, Л. А. Микешина, А.И. Николаева, М. Д. Корноухов, Л. С. Майковская, В.П. Пархоменко, Сю Хайлинь, Г.К. Тарасова, Н. А. Терентьева, Г. М. Цыпин, А. И. Щербакова, Д. В. Щирин, А. П. Юдин и др.);
- *публикации по теории и практике фортепианного исполнительства* (И. Гофман, Г. М. Коган, Н. А. Копчевский, Я. И. Мильштейн, Г. Г. Нейгауз, С. Е. Фейнберг и др.);
- *методические источники по вопросам организации и содержания учебного процесса фортепианного класса* (А. Д. Алексеев,

Л. А. Баренбойм, Н. П. Корыхалова, Б. Л. Кременштейн,
Е. Я. Либерман, А. В. Малинковская, С. И. Савшинский,
Е. Н. Шумилова и др.), *подготовки юных пианистов в музыкальных школах Китая* (Дай Монли, Ли Фанг, Лу Цзинъя, Ма Сюэчжу, Ни Хун Цзинь, Се Лиша, Ян Лэй и др.).

Научная новизна исследования состоит в том, что в нем впервые предлагается обоснование использования интерактивных форм обучения в начальных классах музыкальных школ Китая как инструмента художественного развития юных пианистов. Это положение позволяет по-новому рассмотреть методологию и технологию современного детского фортепианного обучения в социокультурном пространстве КНР.

Сформулированы содержательные характеристики интерактивного взаимодействия юных пианистов в минигруппах как нелинейной модели построения учебного процесса фортепианного класса, направленного на повышение субъектности, диалогической коммуникации обучающихся на основе кооперации и сотрудничества, использование активно-ролевой и тренинговой организации деятельности, обращение к многоуровневому контексту и спиральному способу получения знаний и усвоения технологических навыков.

Определены педагогические условия, способствующие интенсивному художественному развитию учащихся-пианистов, разработаны параметры его комплексной оценки в рефлексивном, мотивационно-эмоциональном и поведенческом компонентах.

Изложены принципы интерактивного обучения в фортепианном классе музыкальной школы, основанные на взаимодействии и обмене видами деятельности между отдельными учащимися, разнообразии форм организации педагогического процесса, индивидуальном смысло- и целеполагании занятий, активизации творческого мышления и самостоятельности, толерантном отношении к другому мнению, формировании способности у начинающих пианистов к планированию своей работы.

Раскрыты созидательные возможности творческого мышления, его конвергентного и дивергентного типов, как механизма художественного развития учащегося-пианиста с включением соответствующих методов (аналогия, индукция, дедукция, анализ и синтез с одной стороны; образные представления, воображение, ассоциации – с другой) при работе с музыкальным произведением.

Теоретическая значимость. В диссертации уточнено понятие «творческое мышление» как совокупности абстрактного и интуитивного типов рефлексии применительно к учебному процессу фортепианного класса музыкальных школ Китая. Охарактеризовано взаимодействие фортепианного педагога с обучающимися в интерактивной форме как части его профессиональной компетенции. Выявлена обусловленность исполнительского освоения традиционной китайской музыки с процессом формирования творческих профессионально-личностных качеств обучающихся.

Раскрыта функциональность интерактивного обучения в решении следующих задач: учебно-познавательной (на макро и микроуровнях), коммуникативно-развивающей (эмоционально-интеллектуальная атмосфера процесса познания в группе); социально-ориентационной (самостоятельная домашняя работа и взаимодействие ребёнка с музыкальным искусством за пределами школьной аудитории).

Намечены перспективы разработок инновационных педагогических технологий, направленных на актуализацию художественного аспекта фортепианного обучения в музыкальных школах КНР.

Практическая значимость исследования: внедрены в учебный процесс музыкальных школ Китая формы интерактивного взаимодействия учащихся-пианистов начальных классов. Апробирована педагогическая технология, включающая алгоритм выполнения разработанных заданий, направленных на художественное развитие юных музыкантов, стимулирование их творческого мышления и интереса к фортепианному

исполнительству. Сформулированы педагогические установки по организации информационно-образовательной среды, максимально способствующей творческой самореализации учащегося, проявлению его инициативы, расширению музыкально-слухового опыта.

Результаты исследования могут быть использованы в учебном процессе фортепианного класса китайских музыкальных школах, а также программ повышения квалификации педагогов-пианистов. Основные положения диссертации позволяют найти применение в подготовке методических материалов, связанных с художественно-творческим вектором пианистического обучения начального уровня.

Личный вклад соискателя состоит в самостоятельном участии автора на всех этапах работы над диссертацией – в выстраивании научной идеи, постановке методологических задач, теоретическом анализе и обработке используемых материалов, внедрении полученных результатов в учебный процесс фортепианной школы «Гуланьюй» (город Сямынь, провинция Фуцзянь, КНР).

Достоверность диссертационного исследования обеспечивается соответствием используемых методологических подходов актуальным научным концепциям педагогики музыкального образования, инновационным методикам детского фортепианного обучения; согласованием формы и содержания работы с обозначенными целями, задачами, объектом и предметом диссертации; анализом собственной преподавательской деятельности с позиций проблематики исследования; верификацией основных выводов в ходе практического эксперимента в фортепианной школе «Гуланьюй» (город Сямынь, провинция Фуцзянь, КНР).

Исследование проводилось на кафедре музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии ФГБОУ ВО РГПУ им. А. И. Герцена. В период с 2018 года осуществлялся анализ научных материалов, связанных с тематикой диссертации; уточнялись цель, задачи, объект и предмет исследования; формулировалась предварительная гипотеза,

разрабатывалась теоретическая база исследования и педагогическая технология интерактивной формы художественного развития учащихся-пианистов. Параллельно с этим, в течение трёх учебных лет (2018/2019, 2019/2020, 2020/2021г.г.) проводился опытный эксперимент, включающий *констатирующий, формирующий и заключительный этапы*. В 2021/2022 учебном году была доработана гипотеза, завершены теоретическая и экспериментальная части диссертации, оформлены результаты выполненного исследования.

Апробация и внедрение результатов проведенного исследования происходило:

- в ходе опытного эксперимента;
- в преподавательской работе в фортепианном классе различных учебных заведениях КНР;
- в рассмотрении и обсуждении основных тезисов диссертации на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А.И. Герцена;
- в выступлениях на международных научно-практических конференциях: «Межотраслевые исследования как основа развития научной мысли» (Казань), «Искусство. Педагогика. Культура» (Санкт-Петербург), «Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации» (Таганрог), «Нематериальное культурное наследие народов как ценностный ориентир в современном образовательном пространстве (Челябинск).
- в опубликованных статьях по теме исследования, в том числе, рецензируемых изданиях реестра ВАК.

Внедрение результатов исследования осуществлялось в начальных классах фортепианной школы «Гуланьюй» (город Сямынь, провинция Фуцзянь, КНР).

На защиту выносятся следующие положения исследования:

1. В современном глобальном мире общественные различия между Китаем и Западом в определённой степени редуцируются, в том числе, благодаря интенсивным межгосударственным связям на разных уровнях. В этом процессе музыкальное искусство и образование играет исключительную роль, позволяя всё большему количеству китайцев приобщаться к достижениям мировой художественной культуры. Повышается социальная значимость детского фортепианного обучения как самого массового и востребованного в китайском обществе. Декларируемая в КНР стратегия освоения передового опыта музыкальной педагогики разных стран делает устаревшим традиционный подход в фортепианном классе «один метод для всех». В этом контексте инновационные методические концепции фортепианной подготовки в музыкальных школах должны иметь конечную цель художественное развитие ребёнка на основе его исполнительского творчества.

2. Педагогические условия, направленные на художественное развитие юного пианиста связаны с интерактивными формами создания информационно-образовательной среды, максимально способствующей творческой самореализации учащегося, проявлению его инициативы, расширению музыкально-слухового опыта, исполнительской и внеаудиторной деятельности, привлечению междисциплинарных знаний, формированию профессионально-личностных интерпретационных качеств, обращению к конвергентному и дивергентному типам мышления как основы рефлексивных процессов в фортепианном классе, использованию контекстно-индуцирующих вопросов и заданий, диверсификации изучаемого репертуара, в том числе, за счёт национального сегмента.

3. Использование интерактивного обучения в фортепианном классе музыкальных школ Китая является эффективным механизмом художественного развития учащегося, повышая субъектность ребёнка, его более тесную и многоуровневую диалогическую коммуникацию в

мини-группах на основе интегративного партнёрства и сотрудничества, с созданием соответствующих ценностных ориентаций, дидактических средств и педагогических условий. Данная образовательная технология характеризуется не формальным выполнением учащимися вербальных указаний преподавателя и копированием каких-либо его игровых приёмов, а формированием и теоретическим осмыслением собственного исполнительского опыта. При этом нелинейный тип построения учебного процесса подразумевает постоянное обращение к многоуровневому контексту и спиральному способу получения знаний и усвоения технологических навыков, что вызывает процесс интериоризации, то есть преобразование коллективно решаемых задач и распределённых действий участников мини-группы в индивидуальную практику.

4. Интерактивное обучение в фортепианном классе музыкальной школы основано на принципах взаимодействия и обмена видами деятельности между отдельными учащимися, разнообразия форм организации педагогического процесса, индивидуального смысло- и целеполагания занятий, активизации творческого мышления и самостоятельности, толерантного отношения к другому мнению, формирования способности у начинающих пианистов к планированию своей работы, созданию некоего образца и стремления следовать ему. Функциональность данного процесса выражается в решении следующих задач: учебно-познавательной (на макро и микроуровнях), коммуникативно-развивающей (эмоционально-интеллектуальная атмосфера процесса познания в группе); социально-ориентационной (самостоятельная домашняя работа и взаимодействие ребёнка с музыкальным искусством за пределами школьной аудитории).

5. Актуализация творческого мышления в начальном обучении игре на фортепиано как совокупности абстрактного и интуитивного типов рефлексии в дидактическом плане связана с поощрением учащихся к самостоятельному анализу возникающих технологических проблем, совместным с педагогом поиском методов их решения. С позиции исполнительства это проявляется в

интерпретационных качествах и эмоционально-артистическом выражении художественного содержания музыкальных произведений. Такое мышление с включением соответствующих методов (аналогия, индукция, дедукция, анализ и синтез с одной стороны; образные представления, воображение, ассоциации – с другой), является доминирующим источником адаптивного поведения ребёнка в дивергентности как методе творческого открытия.

Структура диссертации. Работа содержит введение, три главы (включающие шесть параграфов), заключение, список литературы (204 источника) и приложения, состоящие из нотных текстов некоторых фортепианных произведений, используемых в опытно-экспериментальном исследовании.

Глава 1. ОБУЧЕНИЕ ИГРЕ НА ФОРТЕПИАНО В МУЗЫКАЛЬНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ КНР

1.1. Начальное фортепианное обучение в социокультурном контексте современного Китая

В конце XIX века в Шанхае, Пекине и других крупных городах Китая начали проводиться частные занятия по обучению игре на фортепиано, а в начале XX века они приобрели определённый социальный статус в «академическом» образовательном сегменте. После основания Нового Китая в 1958 году Центральная консерватория официально создала полную систему музыкального образования от начальной школы до аспирантуры и активно распространяла образование по всему Китаю. Наиболее интенсивное развитие фортепианное образование получило с начала 1990-х годов. Многие родители планировали, чтобы их дети обучались игре на фортепиано в свободное время. Благодаря продвижению политики реформ и открытости, быстрому развитию экономики страны и общему улучшению уровня жизни семей, у родителей появилось больше возможностей для эстетического воспитания своих детей. Когда эти родители были детьми, у них не было таких благоприятных условий.

Среди музыкальных инструментов родители чаще всего выбирают фортепиано из-за его богатой музыкальной выразительности [97]. Игра на этом инструменте требует, чтобы исполнитель использовал тело и разум, что влияет на развитие всех клеток мозга и помогает развить инновационное мышление, а также координацию движений. В результате многие дети дошкольного возраста начали учиться игре на этом инструменте при поддержке своих родителей, что ознаменовало массовость данного сегмента.

Суть обучения фортепианному искусству заключается, прежде всего, в качественном и комплексном музыкальном образовании детей. Согласно интерпретации «Словаря элементарного образования», опубликованного Гауньдунским издательством высшего образования в 1992 году, эстетическое образование – это образование, которое развивает у учащихся способность распознавать, любить и создавать красоту [197]. Учителя фортепиано должны развивать у учащихся эстетические способности, чтобы они полностью могли понимать и ценить художественную красоту музыкальных произведений, а также развивать интерес к красоте других видов искусства и собственные творческие способности.

В Китае начальный этап фортепианного образования осуществляется через различные «коммерческие» и «некоммерческие» учреждения и организации. Выбор большинства родителей обычно состоит в том, чтобы привлечь учителей фортепиано для преподавания на дому или проходить обучение в школьной аудитории. При этом предпочтение отдаётся обучению в детском центре культуры рядом с местом жительства. Конкретная школа часто выбирается через различные рекламные онлайн платформы или по другим каналам, рекомендациям и т.д. Во многом, этот процесс случаен и зависит от множества объективных и субъективных факторов. Популярность фортепианного обучения растет с середины 1980-х годов. С увеличением числа пианистов модель обучения корректируется – к индивидуальным занятиям были добавлены групповые уроки (обычно в группах по три человека), уроки цифрового фортепиано и других методов.

Пианистическая методика также изменилась – с преимущественно освоения эмпирического опыта на более системное, научное и структурированное обучение [188]. Подобно другим предметам, в вузах изучается курс «Методика обучения игре на фортепиано». Вопросы теории обучения игре на фортепиано, методы преподавания стали темами обсуждения в профессиональном сообществе.

Для долгосрочного развития музыкального искусства в любой стране требуется многообразная и гибкая культурная среда. Китайской классической музыке присуща внутренняя основа: поэзия и своеобразный метр, а также внешняя выразительная форма, которая воплощается в конкретных народных музыкальных инструментах, среди которых пипа, гучжэн и другие – все они являются художественным детищем исторического развития китайской культуры на протяжении нескольких тысяч лет [193]. Форма музыкального выражения также согласуется с содержанием религиозно-философской системы конфуцианства.

Аналогичным образом на Западе в специфических общественных условиях развилась симфоническая музыка с выдающимися произведениями, грандиозностью содержания, четкой логикой и ярким повествованием. Лишь наличие соответствующей культурной почвы позволяет музыке обрести жизненную и творческую силу в современную эпоху, а музыкантам – создать великие произведения в новых художественных и культурных условиях. Большое использование произведений китайских авторов с выраженным национальным колоритом повышают адаптационные и интегративные возможности китайского фортепианного образования, обеспечивают основу для успешного развития молодых пианистов в стране.

Китайское искусство фокусируется на «эмоции радости», подчеркивая, что «радость» должна быть легкой, должна быть простой, но не может быть фальшивой. «Не должно быть жалоб, когда есть радость» [203, с. 89] написано в изречениях Конфуция. Этот философ рассматривал радость как единство доброжелательности и красоты, единство совершенства, формы и содержания. Это не только подчеркивает, что музыка должна быть искренней, чтобы «вдохновлять и преобразовывать дух, но и, что хорошая музыка должна быть «свободной» [Там же, с.103], то есть описывать субъективное и объективное исполнительское намерение. Исходя из этого, музыканту нужно быть «чутким» и целенаправленно стремиться к красоте и природе художественного образа. «Душа – это сущность и форма жизни. Чтобы

описать изменчивые, сложные и бесконечные «намерения», ограниченные простой и тихой «радостью», мы должны уловить путь изменения, яркое очарование и бесконечное послевкусие» [195, с.97].

На этой философской модели были сформированы стандарты китайской оценки и создания художественных произведений: смысл вне слов; слова полные смысла, но смысл бесконечен; изящный и многозначительный; акцент на общей художественной концепции [166]. Поскольку элементы «дружбы и веселья» взаимозависимы, они трансформируются и объединяются в гармоническом единстве, мире и гармонии. Ради простоты и краткости китайское искусство должно быть в высшей степени обобщенным и состоять из множества стилизованных образов и языков. Художественный дух заставляет китайские музыкальные произведения сосредотачиваться на простоте, чтобы выразить красоту народного искусства. Китайская каллиграфия, живопись, танцы, декоративно-прикладное искусство и народная музыка обладают этой отличительной чертой, так что и инструментальная музыка, и народные песни подчеркивают мелодию, но не гармоническую основу.

Западная традиция сосредоточена на моделировании в широком смысле слова. Например, архитектура формы, соотношение частей, подчёркивание фактуры, выражение основных характеристик [190]. Эта форма стремится к совершенству, чтобы выразить индивидуальность и воплотить характеристики окружающей среды, национальности и исторической эпохи. Поэтому западное искусство делает упор на условный «реализм» на основе стремления к определенности и сходству. Западная музыка использует концентрированный эффект гармонии, чтобы оттенить мелодию и сформировать трехмерный звуковой эффект. При этом, в произведениях Рахманинова и Прокофьева гармония не только разнообразная, но и с великолепными и яркими звуковыми эффектами. Эти стили – просто эталон западных художественных традиций.

Конечно, в современном мире культурные различия между Китаем и Западом в некоторой степени уменьшились благодаря интенсивному

межгосударственному обмену на разных уровнях. Модернизация и интернационализация позволили большему количеству китайцев лучше понять и адаптироваться к западной культуре. Но до сих пор различия между китайской и западной культурами все еще значительны. Даже если Китай полностью интегрируется в международное сообщество в будущем, он не примет полностью западную культуру, но будет поддерживать и развивать национальные традиции, потому что только народное искусство является уникальным вкладом любой нации в международное образовательное-культурное пространство.

Процесс обучения детей игре на фортепиано связан со многими проблемами педагогики и психологии, их сложным взаимодействием с исполнительскими приёмами и анализом музыкальных произведений. Изучение современного состояния фортепианного образования в Китае в значительной степени основано на отражении начального этапа обучения детей на фортепиано как самого массового, популярного и востребованного в обществе [147]. К сожалению, именно здесь особенно заметны недостатки, мешающие эффективному творческому развитию юных пианистов.

Обилие громадного количества фортепианных учебных заведений начального уровня, различных по своему профессиональному уровню и статусу, зачастую приводит к размыванию ясного целеполагания образовательного процесса. Это до сих пор является большой проблемой в обучении детей игре на фортепиано даже в больших городах, не говоря о провинции. Нередко фортепианный класс в музыкальных школах не имеет очевидных этапов обучения, в нем не всегда есть четкое деление на классы, как в общем образовании. В отсутствии чётких целей ученик вслепую выполняет домашнее задание без уверенности в своих действиях и эффективность такого обучения крайне низкая.

Учителя должны узнавать потребности учеников и требования родителей и ставить перед детьми небольшие цели на каждом этапе обучения, чтобы постоянно поддерживать и стимулировать мотивацию к обучению.

Благодаря своевременному подтверждению и поощрению каждой маленькой цели, достигнутой ребенком, у него будет чувство положительного достижения в завершении этапа обучения. Интерес к обучению будет активизироваться, что приведет к успешному переходу к следующему этапу. При назначении домашнего задания следует учитывать не только имеющиеся способности и исполнительские возможности учащихся, но и уровень мотивации. Более мотивированные дети готовы приложить больше усилий для выполнения своих заданий, чем учащиеся с более низким уровнем мотивации. Сложное задание не вызовет у них больших трудностей, так как им будет интересно его выполнять.

Однако, учащиеся с низким уровнем мотивации будут чувствовать психологическое давление, если столкнутся с трудным заданием. Они предпочитают учиться в среде с низким уровнем стресса, поэтому готовы брать более легкие пьесы, которые, по их мнению, делают обучение игре на фортепиано более приятным. Для этих учеников важно не достижение высокого уровня обучения игре на фортепиано, «слишком сложная» домашняя работа подтолкнёт их преждевременно закончить обучение. Поэтому учебный материал должен быть не только методически целесообразный, но и художественно интересный каждому конкретному учащемуся [150]. С интенсивным развитием детского фортепианного образования в КНР увеличивается и количество различных материалов, что ставит перед преподавателями проблему выбора тех или иных источников.

Исходя из этого выдвигаются все новые требования к качеству получаемого образования. Многие родители верят, что их дети смогут реализовать свои способности и таланты, научиться игре на фортепиано или другим видам искусства. С их точки зрения освоение учебной программы по фортепианному искусству должно дать больше новых знаний и профессиональных навыков.

Один из ключевых вопросов – острая нехватка квалифицированных кадров в музыкальных школах малых и средних городов Китая, особенно на

западе и в центральной части страны. Молодые специалисты, закончившие профильные учебные заведения в крупнейших мегаполисах (в Китае это называется города первого и второго уровней), чаще всего остаются в этих городах и не собираются работать в провинции.

В условиях отсутствия конкуренции в регионах преподают, как правило, не самые лучшие специалисты – они не стремятся использовать инновационные методики обучения, не уделяют внимания личностным характеристикам своих воспитанников [158]. У них нет потребности и собственного профессионального роста. Учебный процесс фортепианного класса довольно формализован и нередко даже причиняет вред художественному становлению учащегося.

Начальное обучение игре на фортепиано в Китае в основном ориентировано на детей от пяти лет и старше. В этом возрасте мягкие пальцы и ладони, а интеллект находится в стадии интенсивного развития, поэтому так важно организовать обучение в классе в соответствии с физическим и психологическим состоянием детей на этом этапе. Необходимо, чтобы учителя фортепиано были знакомы с психическим состоянием и жизненными привычками своих воспитанников [Там же]. Не все ученики могут принять единую модель и метод обучения.

Детское обучение игре на фортепиано в КНР можно условно разделить на две формы: профессиональные (государственные) и любительские (частные) учебные заведения. Поскольку у каждого ребенка разные таланты и цели в музыкальном развитии, не так много учеников, которые могут поступить в государственную музыкальную школу – большинство детей начинают обучение игре на фортепиано в любительских учебных заведениях.

Учитывая растущую популярность фортепианного образования, некоторые педагоги, не имеющие соответствующей квалификации, открывают фортепианные классы, движимые преимущественно рыночным спросом и экономическими интересами. Исходя из этого заметно возросла и востребованность детских фортепианных педагогов. Однако противоречие

между все более расширяющимся фортепианным образованием и серьезной нехваткой преподавателей этого профиля становится все более очевидным. Тем более, что в настоящее время во многих городских школах игры на фортепиано в качестве основной формы используется индивидуальное обучение.

Таким образом, между развитыми и провинциальными городами существует большой разрыв с точки зрения исходного уровня учащихся, профессионального уровня преподавателей, их количества, возраста и т.д. Привлечение молодых талантливых преподавателей фортепиано в города третьего и четвертого уровней стало чрезвычайно важной темой государственного регулирования в сфере музыкального образования [165].

Так, например, достаточно размыты многие дидактические аспекты учебного процесса фортепианного класса – продолжительность и периодичность занятий, критерии оценки, выбор репертуара, наличие домашних заданий и т.д. При обучении один час в неделю в частных школах практически не учитываются указания преподавателя в направлении самостоятельной работы ученика.

Уровень некоторых преподавателей не позволяет им точно прочесть нотный текст «с листа», определить правильную форму руки и способ прикосновения к клавишам своего подопечного. Традиционный подход «один метод для всех» не подходит для обучения игре на фортепиано. В этом контексте имеет ключевое значение методическое обеспечение учебного процесса. Даже с появлением в последние годы некоторых, достаточно инновационных учебных пособий, по-прежнему в начальной фортепианной подготовке доминируют «Базовый курс фортепиано» Джона Томпсона, «Фортепианная школа» Байера и этюды К. Черни оп.599, используемые в Китае на протяжении многих десятилетий.

Следует учитывать, что количество профессиональных педагогов по фортепиано в музыкальных и художественных школах ограничено. Можно уверенно констатировать, что на сегодняшний день музыкальное образование

начального этапа не имеет совершенного единого стандарта и платформы обучения на фортепиано. Исходя из этого, попробуем кратко сформулировать некоторые проблемы, характерные для фортепианного класса музыкальных школ Китая.

1. Неравномерная стандартизация обучения и управления содержанием фортепианной подготовки в рамках музыкальной школы.

В настоящее время в фортепианном классе музыкальных школ используется разное содержания курса обучения. Индустрия фортепианного образования не унифицирует это содержание, не имеет регулирующих отделов для управления институциональным обучением, а также системы сертификации и оценки для профессиональных преподавателей по фортепиано. Есть много учителей, которые до того, как начать преподавать, не прошли строгую стандартизированную подготовку по учебной программе. Большинство учителей составляют график содержания обучения в соответствии со своими собственными привычками преподавания и опытом.

2. Значительная амплитуда методических подходов и педагогических способностей фортепианных педагогов в школах.

Учителям необходимо владеть современными и эффективными методиками обучения игре на фортепиано. Большинство учителей разделяют музыкальные эстетические способности и исполнительские умения учащихся и сосредотачиваются на обучении навыкам, а не на музыке. В процессе обучения преподаватели учат детей просто знать «что и как играется», пока не закончится конкретная нота. К сожалению, у многих преподавателей отсутствует потребность направлять детей, чтобы они научились самостоятельно и правильно изучать нотный текст и активно формировали индивидуальное чувство музыки. Безусловно, это создает определенные ограничения будущему развитию фортепианного образования КНР.

Кроме того, музыкальная грамотность самих учителей фортепиано напрямую влияет на эффективность образования. Здесь имеет место значительный региональный фактор. Во многих провинциях, в малых городах

КНР некоторые учителя фортепиано не понимают смысл и конкретное содержание качественного обучения игре на фортепиано. Они не придают значение мотивационной и психологической составляющей детского фортепианного образования, его просветительскому аспекту. Кроме того, исполнительские навыки педагогов фортепиано также оставляют желать лучшего.

3. Отсутствие диверсифицированных и системных учебных материалов.

Выбор учебных материалов по фортепиано учителями фортепиано на начальном этапе довольно ограничен. Чаще всего это «Упрощенный курс игры на фортепиано» Джона Томпсона, «Курс фортепиано для начинающих» Байера», и более новые учебные пособия «Базовый курс фортепиано» Файбера и «Начальный курс обучения игре на фортепиано Бастиана. Преимущества этих учебных материалов заключаются в том, что в них очень подробные и интересные иллюстрации, мелодии очень выразительные, а также эффективно сочетается теория и практика игры (подробнее об этом в параграфе 1.2.). Вместе с тем, никакой учебник не является универсальным. Фортепианным педагогам следует учитывать индивидуальный характер учебного процесса, а также уровень психологического развития конкретного ребёнка. Рациональность и эффективность выбора учебных материалов и музыкального репертуара являются важной профессиональной компетенцией педагога фортепиано.

4. Выстраивание плодотворной коммуникации с родителями учащихся.

Рассматривая вопросы стратегического планирования и технологической практики фортепианного обучения в музыкальных школах КНР, необходимо учитывать так называемый «семейный фактор». Учителя должны направлять родителей к позитивному отношению к обучению игре на фортепиано, помогать им поддерживать у своих детей энтузиазм к этому инструменту. Родители ребенка-пианиста должны точно определить цели обучения игре на фортепиано, а не слепо сравнивать прогресс обучения своих

детей с другими детьми. Тогда занятия станут бессмысленными и малоэффективными.

В процессе обучения игре на фортепиано крайне важно правильно подобрать учебный репертуар. В частности, этот процесс должен учитывать два основных аспекта: универсальность и стилевое разнообразие произведений. Универсальность подразумевает, что исполнение сочинений позволяет выработать определенные навыки и расширить музыкальный кругозор обучающихся. Данный процесс должен быть постепенным и планомерным.

Так, например, исполнение различных этюдов в основном нацелено на отработку базовых технологических навыков. Вначале дети могут играть с листа некоторые простые сочинения, связывая уже приобретённые навыки. А далее – исполнять обычный репертуар, отвечающий требованиям школы. Смысл стилевой диверсификации произведений заключается в задаче разностороннего музыкального развития молодых пианистов. При этом, на начальном этапе не следует требовать чрезмерно высокой сложности и качества исполнения.

Игра на фортепиано – это совокупность практических инструментальных навыков. Чем точнее технология, тем легче ребёнку будет даваться дальнейшее обучение. Проще говоря, если кто-либо не знает буквы алфавита, не стоит надеяться, что он сможет выразительно прочесть текст. В связи с этим при обучении игре на фортепиано ключевым аспектом является отработка технологических навыков. Как это коррелирует с репертуарным аспектом? В первую очередь, это – постепенность и планомерность процесса обучения. Все учащиеся, вне зависимости от уровня подготовки, должны руководствоваться в учебе принципом перехода от простого к сложному, при этом не следует ставить непосильных задач и стремиться к трудным произведениям.

Особенно это касается детей, обладающих довольно слабыми базовыми навыками: осознание того, что другие сверстники исполняют более сложные

произведения, вызывает у них естественное желание соперничества. Преподаватель в свою очередь должен своевременно исправлять ошибки и помогать всем своим подопечным осваивать программу в индивидуальном темпе. Простая пьеса является столь же важным музыкальным произведением, как и сложная. Её следует исполнять внимательно и усердно для достижения художественной задачи. На основе этого следует медленно и постепенно повышать сложность изучаемых произведений.

Вторым моментом является качество навыков. Вне зависимости от того, насколько сложным является исполнение произведения, работа всегда должна быть максимально точной и основательной, что предполагает отработку базовых навыков. Педагог должен всегда включать в репертуар некоторое количество инструктивных этюдов и ни в коем случае не умалить их значения.

Известный китайский пианист Фан Си, упоминая двух любимых учеников – Кун Сяндуну и Сюй Фэйпина, – говорил: «Кун Сяндун всегда преисполнен энтузиазма, за фортепиано все его тело излучает силу и энергию. Сюй Фэйпин, напротив, довольно замкнут, старается идеально исполнить каждый звук» [183, с.125]. В связи с этим Фан Цзисэнь подбирал для двух своих воспитанников разные произведения. Кун Сяндуну он просил играть китайские фортепианные произведения, особенно те, которые переложены с традиционных музыкальных инструментов, потому что они преследуют определенную идею, исполнитель должен понимать и выражать ее на чувственном уровне. Если один звук будет сыгран недостаточно точно, эстетика этой идеи будет нарушена.

Сюй Фэйпина педагог просил исполнять произведения периода романтизма, например, Ф. Шопена, Ф. Листа и других композиторов, чьи сочинения наполнены разнообразными чувствами и эмоциями. Музыкант в ходе исполнения должен отдаваться всем телом и душой, иначе он не сможет передать страсть творения. Выбирая произведения для обучения этих двух пианистов, Фэн Цзисэнь придерживался принципа индивидуального подхода. Этому же принципу необходимо следовать в процессе обучения игре на

фортепиано в музыкальных школах. Фортепианная исполнительская база, характер и темперамент каждого обучающегося разнятся: если использовать одни и те же произведения, а также единый универсальный подход, то учащиеся не получают адресного обучения. Так, преподавателю следует придерживаться концепции «поиска общего при сохранении различий» [Там же], а также внимательно наблюдать за своими воспитанниками и узнавать их личностные черты, после чего соответствующим образом подбирать репертуар для каждого и разрабатывать индивидуальную учебную программу.

Исходя из индивидуальных качеств ребёнка, педагогу следует ориентироваться на основные проблемы и дальнейший план обучения, а также подбирать учебный репертуар с научной точки зрения и стараться предоставлять каждому обучающемуся адресную подготовку.

Фортепианное исполнительство – это вторичный творческий процесс. Пианисту необходимо полностью погрузиться в музыкальное произведение, чтобы понять время, в которое жил автор, а также творческие идеи эпохи. Следует обращать внимание на изучение литературных и исторических материалов, биографий композиторов, указаний в нотном тексте, записей игры известных музыкантов и т.д. [193]. Всё это должно стать основой аналитического изучения. Процесс сбора такой, казалось бы, вспомогательной информации также является необходимым элементом репертуарной стратегии. В этом плане наглядным примером является творчество китайского выдающегося пианиста Фу Цунга, уделявшего особое внимание точности исполнения произведений и многократно исследовавшего каждый знак в нотном тексте.

К сожалению, у большинства школьников не так много возможностей концертных или просто публичных выступлений. Как правило, это исполнение два раза в год экзаменационной программы. Этого, безусловно, недостаточно для развития комплексных артистических навыков у обучающихся. В связи с этим преподавателю необходимо активно развивать практику внеклассных мероприятий, участие школьников в различных

просветительских проектах [198]. При этом крайне важным становится правильный выбор произведений для развития психологической уверенности, сценической воли и эмоционального выражения художественного содержания. Например, из-за психологических ограничений и недостатка сценической практики некоторые дети вполне закономерно ощущают напряжение и волнуются на публичных выступлениях. Если произведение не соответствует выступлению, например, слишком сложно, а техника игры студента недостаточно отточена, то такая ситуация может оказывать значительное давление на исполнителя, а также непосредственно приводить к ошибкам в игре, что сформирует у ребёнка неудачный исполнительский опыт.

На наш взгляд, усовершенствовать программы фортепианного обучения в музыкальных школах поможет усиление ведомственного надзора и унификация стандартов учебных программ. Следует улучшить контроль за учебными заведениями со стороны соответствующих департаментов, чтобы способствовать здоровой конкуренции в отрасли. Рекомендуется предоставить платформу академического обмена для преподавателей, чтобы расширить их возможности повышения квалификации. Государственные ведомства должны более активно способствовать развитию академической деятельности для повышения профессиональных навыков фортепианных педагогов, финансировать это направление.

Кратко резюмируем вышеизложенное.

В настоящее время уровень фортепианного, в том числе и детского, образования в стране неуклонно повышается. Проявляется тенденция к тому, что даже любительское обучение становится более качественным. В случае изучения фортепиано как хобби, учителя обучают детей на профессиональном уровне, а родители могут радоваться, что нашли хорошего и ответственного учителя. Вместе с тем многие родители и даже учителя считают, что так называемая «специализация» (в определённой степени аналог того, что в российских музыкальных школах называют «предпрофессиональное

образование) относится лишь к формальным техническим навыкам и художественный аспект зачастую не принимается во внимание.

Среди проблем, характерных для фортепианного класса музыкальных школ Китая, в контексте тематики настоящего диссертационного исследования, наиболее существенные следующие: неравномерная стандартизация обучения и управления содержанием фортепианной подготовки в рамках музыкальной школы, значительная амплитуда методических подходов и профессионального уровня фортепианных педагогов, отсутствие диверсифицированных и системных учебных материалов, необходимость выстраивания плодотворной коммуникации с родителями учащихся. Исходя из этого следует усовершенствовать систему квалификационной оценки учителей, разработать единые стандарты их аттестации. Это невозможно сделать без установления разумных целей и концепций обучения детей фортепиано. Безусловно, это должен быть *учебный процесс, конечной целью которого является художественное развитие ребёнка на основе его исполнительского творчества.*

1.2. Методические концепции фортепианного обучения в музыкальных школах КНР: вопросы стратегического планирования и технологической практики

В настоящее время наряду с повышением уровня экономического прогресса страны проводится корректировка и совершенствование реформ в области музыкального образования, уделяется больше внимания развитию художественного воспитания учащихся. Все большее количество высших учебных заведений Китая открывают программы фортепианного обучения – в

большинстве педагогических и многопрофильных вузов, а также целом ряде университетов естественнонаучного и технического профиля. Фортепианное исполнительство получает широкое признание со стороны учащихся и их родителей, привлекая значительное число желающих углубленно обучаться пианистическому искусству. Совершенствование методов обучения игре на фортепиано и внедрение научно-обоснованных образовательных стратегий призвано помочь большему числу людей полюбить академическую музыку, овладеть фортепиано, повысить качество преподавания игры на фортепиано в высших учебных заведениях и, более того, активизировать эмоциональный и интеллектуальный потенциал обучающихся, оказать помощь в адаптации к новым запросам и высоким требованиям современного общества.

Отметим, как одно из специфических проявлений китайского фортепианного обучения, довольно заметную географическую неоднородность его ключевых качественных и количественных индикаторов. Так, например, в сельских районах, экономически отсталых регионах естественно, ниже и популярность фортепианной игры, и квалификация преподавателей в музыкальных школах. В крупных городах и на востоке страны мы видим совершенно другую картину.

Говоря о научно-исследовательском аспекте фортепианного обучения (а он имеет непосредственное отношение к стратегическому планированию направлений его модернизации), нельзя не отметить интенсивный рост научных работ китайских авторов. *Сегодня это составляет важный фактор развития национальной системы музыкального образования в целом, определяет его профессиональные успехи, стремление к решению проблем подготовки молодых пианистов на методологическом уровне.* Также уделяется значительное внимание рациональной организации структуры профессорско-преподавательского состава и многообразию форм обучения.

Вместе с тем, имеются и недостатки, заключающиеся в необходимости оптимизации и корректировки программ преподавания фортепиано, а также расширении возможностей их практического использования. Требуется

интенсивного изучения формирование способности учащихся восприятия и понимания фортепианной музыки. Нередко педагоги не уделяют достаточно внимания подробному разъяснению нотного текста [50] и демонстрации личного исполнительского показа. Программы фортепианного класса не в полной мере ориентированы на комплексное развитие молодого пианиста, лишая возможности ощутить художественное очарование музыки и притягательную силу искусства.

Это возможно только при оптимальной систематизации и научности в преподавании фортепиано. Процесс преподавания фортепиано должен происходить постепенно и планомерно, с постоянным расширением базы теоретических знаний и совершенствованием исполнительских навыков. Кроме того, данный процесс требует от педагогов фортепиано исчерпывающей реализации на практике своих профессиональных навыков и, вместе с тем, рациональной организации образовательных программ. Например, в некоторых школах занятия по игре на фортепиано проводятся раз в неделю и проходят в группах, предусмотрен лишь один академический час в неделю. Поэтому если в течение недели своевременно не закрепить полученные знания, при освоении последующего материала могут возникнуть трудности.

Кроме того, поскольку обучение игре на фортепиано происходит в формате групповых занятий, у подавляющего числа учащихся отсутствует возможность работы над индивидуальными недостатками. Овладение фортепиано требует постоянной практики, а групповой формат обучения снижает эффективность занятий в классе. Также необходимо уделять внимание повышению уровня культурной образованности учащихся. Неточность формулировки в процессе восприятия музыки и сравнительно низкая способность личностной оценки произведений искусства приводит к неправильному пониманию учащимися исполняемого репертуара.

Профессор Дэн Юйшань считает, что в нынешних условиях внесение масштабных корректив и изменений в учебные программы затруднено.

Поэтому оптимизация планов должна осуществляться на базе уже существующих стандартов [148]. Хотя возможно увеличение академических часов в рамках практического курса обучения игре на фортепиано, одной этой мерой невозможно решить все существующие проблемы. Также могут быть организованы факультативные курсы в формате занятий в малых группах, например, по фортепианному ансамблю или аккомпанементу. Недооценённым до сих пор является образовательный потенциал использования в фортепианном классе произведений китайских авторов, в том числе аранжировок народных песен. Ярко выраженный региональный колорит таких пьес сильно мотивирует учащихся, помогает развивать их интерпретационные качества, а также необходимые технологические навыки. В качестве примера приведём такие произведения, как «Картина Башу», «Двенадцать сычуаньских народных песен», фантазия «Цзилин-река», переложённые композитором Хуан Хувэем с народных песен на фортепиано. Это музыка отражает своеобразие и колорит китайских провинций Сычуань и Чунцин.

Повышение уровня подготовки в фортепианном классе музыкальных школ сопряжено с формированием у учащихся базовых знаний в области теории музыки как обеспечения крепкого фундамента комплексного обучения. Педагогам-пианистам необходимо выстраивать процесс обучения с учетом индивидуальных способностей своих воспитанников, распределять учебную нагрузку посредством использования методик упрощенного и углубленного обучения. Учебным заведениям следует на регулярной основе реализовывать программы повышения квалификации, проводить выездные мероприятия, перенимать опыт и педагогические методики других учебных заведений, осуществлять мониторинг возникающих в учебном процессе проблем, принимать меры по их корректировке и устранению, определять цель и средства дальнейшего обучения, обеспечивающие научно-обоснованный и рациональный подход педагогов к выполнению учебных задач. Руководство музыкальных школ должно быть заинтересовано в развитии обменов и

укреплении сотрудничества с другими образовательными организациями, приглашать известных китайских педагогов и пианистов-исполнителей для проведения научных лекций, концертов и открытых уроков.

Таким образом, система преподавания фортепиано в КНР нуждается в постоянном совершенствовании, корректировке традиционных шаблонных методов обучения, реализации инновационного подхода к формированию содержания учебного курса и развитию учебно-познавательного энтузиазма учащихся. В целом, реализация программ обучения игре на фортепиано играет важную роль в развитии у учащихся способности художественного выражения и обучения, расширении кругозора, повышении художественного вкуса и образованности в целом.

Автором было проведено эмпирическое исследование проблемы развития творческого мышления учащихся в школе фортепиано Гулань при Центральной консерватории музыки, расположенной в Сямыне, провинция Фуцзянь (подробнее об этом в главе 3). На констатирующем этапе было обнаружено, что метод обучения, состоящий в том, что учитель объясняет и демонстрирует, а школьники пассивно воспринимают полученную информацию, по-прежнему является основным в обучении игре на фортепиано. Мыслительные (в широком смысле) процессы лишь в незначительной степени задействованы в учебном процессе фортепианного класса. Принцип «подражания», к сожалению, традиционен фортепианного класса китайских музыкальных школ. Ученики стремятся скопировать игровые навыки своих учителей, после чего педагогом вносятся определённые коррективы и т.д.

В настоящее время педагогическая философия делает упор на мобилизацию и реализацию субъективной инициативы учащихся, а также развитие у учащихся способности независимого мышления. В этом контексте значительным образовательным потенциалом обладает интерактивная модель обучения в классе фортепиано.

В данном подходе преподаватель создаёт ситуации для сотрудничества со своим воспитанником, чтобы полностью мобилизовать его для активного участия в процессе, тем самым улучшая качество обучения. С развитием фортепианного образования и других дисциплин, имитационное обучение игре на фортепиано вызывало все больше и больше вопросов. Можно ли улучшить игровые навыки учащихся и обучить искусству музыкального выражения только через механическое копирование в течение длительного времени? Какую роль может сыграть независимое мышление учащихся о музыке в исполнении? Как обучение игре на фортепиано сочетается с современным образованием и развивает у детей независимое мышление и способность решать проблемы?

Размышление над этими вопросами привело к тому, что профессиональное сообщество постепенно осознало, что преподавание игры на фортепиано требует обновления своей концепции и продвижения творческого и интерактивного обучения [171]. В то же время современное исполнительское фортепианное искусство развилось от оригинального исполнителя, который должен абсолютно также отражает субъективность исполнителя и личностного начала [176].

Ещё в первой половине XX века такие известные преподаватели фортепиано, как Левина, Леймер, Есипова, Захаров, Корто и другие, подчеркивали, что ученики должны сначала превратить нотный текст в музыку, которую они могут услышать в своем сердце – услышать свой внутренний голос. Чем ярче музыкальный образ в вашем сердце, тем свободнее можно проявить себя в искусстве фортепианной игры.

Понимание музыкального произведения – основа его исполнения. Согласно теории конструктивизма известного швейцарского психолога Жана Пиаже, приобретение знаний – это процесс активного исследования, открытия и конструирования учащимся знаний и их значений в сочетании с существующим опытом на основе взаимосвязи собственных взглядов. Теория конструктивизма подчеркивает субъективность учащихся. Учителя

вдохновляют учащихся на изучение знаний посредством диалогового взаимодействия в процессе обучения вместо того, чтобы просто заставлять повторять определенные действия за ними.

Так называемое *интерактивное обучение относится к созданию педагогами гармоничной, непринужденной и демократической образовательной среды посредством вдохновлений и внутренних потребностей обучающихся*. Учителя и ученики ведут равноправные диалог и обмен мнениями, чтобы развивать их и становиться творчески активными. Суть интерактивного обучения в фортепианном классе музыкальной школы состоит в том, чтобы подчеркнуть признание и уважение статуса субъектности учащегося, относиться к нему как к активной и независимой личности и способствовать его развитию через образовательную деятельность.

В фортепианном классе интерактивное обучение должно научить учащихся выстраивать собственное понимание музыкального произведения через физический контакт с клавишами. Задача фортепианного педагога разбудить творческий потенциал своих воспитанников, позволяя им почувствовать пульсацию звуков в своем теле, чтобы достичь хорошей координации движений в музыке. Данный подход радикально отличается от имитационной модели обучения, которая признает абсолютный авторитет учителей. С исполнительской точки зрения роли учителей и учеников в классе равны. Они оба являются, прежде всего, музыкантами. Исполнитель и аудитория вместе создают особый контекст концертного выступления. Пианист, обращаясь к воспринимающей аудитории, передаёт акустическую информацию, глубоко интерпретируя коннотацию произведения. Обе стороны таким образом общаются в мире музыки. Поэтому обучение игре на фортепиано должно вернуться к первоначальному значению интерактивного общения, устранить разрыв между учителями и учениками, сократить расстояние между ними, активизировать творческую атмосферу в классе, стимулировать способности учащихся, совместно анализировать и решать возникающие проблемы.

В этом контексте ключевым является создание соответствующей среды в фортепианном классе и взаимодействие в ней. Любая среда оказывает стимулирующее воздействие на людей, находящихся в ней. Преподаватели фортепиано могут сосредоточиться на определенной теме, рассматривать предмет как единое целое, решать особые задачи в каждом конкретном случае и т.д. Это и постановки проблемных вопросов, организация сравнительной игры, интерпретации рассказов и мультимедиа. Для программных и сюжетных музыкальных пьес использование метода дедукции позволяет учащимся интуитивно и хорошо понимать смысл исполняемой музыки.

Например, пьеса «Таракан» в третьем томе фортепианного пособия для начинающих Джона Томпсона» создана на основе мексиканских народных мелодий. Можно познакомить учащегося с мексиканскими обычаями и национальными костюмами, а затем превратить это музыкальное произведение в рассказ, где мужчины и женщины собрались вместе, чтобы танцевать. Сможет ли начинающий пианист представить сцену народного танца, чтобы прочувствовать смысл этого музыкального произведения, зависит только от его преподавателя.

Другой пример – прелюдии Шопена, где музыка полна трагических оттенков (например, №№4, 6, 20). Начинающему пианисту очень сложно точно уловить смысл этих произведений и передать его с помощью клавиш. В этом случае можно использовать возможности Интернет и мультимедиа для получения соответствующей информации и материалов, а также личное исполнение учителя.

Также можно давать учащемуся представление о музыкальном стиле – произведения, общие по стилю (например, венский классицизм), но разных авторов могут быть изучены в сравнении. Например, сонатины Клементи и Бетховена. Хотя эти композиторы являются современниками, обратить внимание на проявления их индивидуального авторского почерка. На конкретных примерах – интонационный и образный строй, особенности музыкальной фактуры, формы, художественных эффектов.

Задаваемые вопросы побуждают учащихся думать и обсуждать, дают возможность создать более непринужденную атмосферу общения. Тех учеников, которые более замкнуты и не любят выступать публично, учителя не должны игнорировать, а, наоборот, своевременно поощрять их, давать доброжелательные рекомендации, побуждать их активнее участвовать в учебной деятельности и не позволять оставаться сторонними наблюдателями.

Прежде всего, следует поощрять учеников смело высказывать собственное мнение, создавать гармоничную и приятную атмосферу, чтобы они могли смело задавать вопросы и говорить свободно, без излишних правил, ограничений или отождествления со стандартным ответом. Создание творческой среды – это настоящее искусство и учителя должны прилагать максимальные усилия, чтобы сделать учебный процесс ярким и интересным. Знания, которые ученик получает сам, являются личностно-ориентированными. А формальное запоминание или механическая имитация сами по себе не столь эффективны и не могут стать частью исполнительского опыта ученика. Хотя в этом случае педагог может вовремя исправлять технические ошибки ученика, тем не менее, это не работает при их самостоятельной работе.

Следует учитывать ещё такой момент – когда учащиеся сосредотачиваются на определенном обозначении в нотном тексте (местоположение ноты, ритм, аппликатура, динамические и тактильные символы и т.д.), то воспроизводимая ими музыка может распасться. При мелкогрупповой форме занятий или при изучении ансамблевого репертуара, преподаватель сегментирует группу в соответствии с исполнительским уровнем каждого учащегося. Во время урока, каждый ребёнок по очереди выполняет ту или иную ролевую функцию – он может выступать в роли простого воспринимающего или эксперта, а затем участвовать в обсуждении какой-либо проблемы, после чего отрабатывать определённый исполнительский приём, отвечать на вопросы учителя и своих товарищей по группе и т.д. [113]. Таким образом начинающие пианисты учатся друг у друга

и развивают способность обнаруживать и решать проблемы посредством взаимного наблюдения. Они вместе занимаются и технической подготовкой, играют этюды, чтобы помочь себе и своим коллегам лучше прогрессировать в этой сфере.

Кроме того, это развивает у ребёнка дух единства и сотрудничества, улучшает общую способность воспринимать музыку, формирует хорошие психологические и коммуникативные качества. Ученикам, которым не хватает уверенности в себе, плохо справляющимся с боязнью сцены, необходимо предоставить больше возможностей для выступлений и работы над собой в этом направлении. Этот интерактивный режим обучения не только побуждает учителей постоянно совершенствовать свои методы обучения, но также помогает улучшить взаимодействие между учениками, так как информация, полученная от сверстников более конкретна и понятна.

Такая форма занятий может использоваться преподавателем для обобщения общих вопросов и обсуждения их в группе, а не индивидуально с каждым. Что не только помогает работать вместе, «сплачивает» класс, но также экономит время и позволяет избежать повторяющихся указаний. А дети могут полностью раскрыть свой потенциал в сотрудничестве и общении. Это ни в коем случае не подвергает сомнению необходимость индивидуальных занятий в фортепианном классе, а свидетельствует о диверсификации его форм. Неважно, индивидуальный урок или мелкогрупповой, учителям фортепиано необходимо решать, как развивать независимое мышление своих воспитанников. Если в практике обучения игре на фортепиано и учителя, и ученики выполняют только одну роль, тогда неизбежно возникают ограничения в развитии молодого музыканта.

Помимо упражнений Ганона, этюдов Черни и других авторов, на начальном этапе большинство китайских фортепианных педагогов используют три американских методических пособия. В первую очередь это «Начальный курс игры на фортепиано» Джона Томпсона», в меньшей степени «Основы фортепианного обучения» Р. Файбера и «Базовый курс обучения

игре на фортепиано» Дж. Бастиана. Несмотря на то, что учебник Джона Томпсона выпущен очень давно, он по-прежнему занимает высокие позиции в плане частоты использования. Он был представлен в КНР в 1990-х годах, когда экономика страны достигла пика расцвета после проведения политики реформ и открытости. Его автор, Джон Томпсон (1889-1963), был американским пианистом, композитором и преподавателем игры на фортепиано. Он родился в Пенсильвании на востоке США. После окончания музыкальной школы в четырнадцать лет, путешествовал по Европе с фортепианными выступлениями. Впоследствии из-за многолетних непрерывных гастролей его здоровье резко ухудшилось, и он вернулся в Соединенные Штаты, чтобы сосредоточиться на педагогической работе. Данный учебник является результатом пребывания Джона Томпсона на посту ректора консерватории Канзас-Сити.

«Начальный курс игры на фортепиано» был опубликован в 1955 году и стал самым продаваемым учебником такого рода в Соединенных Штатах. В КНР он был издан Шанхайским музыкальным издательством и во многом потеснил позиции этюдов Черни и упражнений Ганона. Несмотря на многие достоинства этого учебника, в частности, общей направленности и методов обучения, в нём используется музыкальный материал, ориентированный на американских детей, например, «Регтайм», американское кантри «Отвези меня обратно в Вирджинию!» и другие. Китайским детям трудно понять музыкальную красоту этих произведений.

В 1977 году Шанхайское издательство «Дальний Восток» представило американский учебник «Базовый курс обучения игре на фортепиано» Дж. Бастиана, который более подробный по сравнению с изданиями Томпсона и Файбера. Комплект учебников делится на пять уровней, организованных в полную систему. Согласно плану, обучение проходит постепенно, полученные знания закрепляются при прохождении новых уроков. Содержание учебника очень богатое и разнообразное, с учетом базовых знаний, навыков чтения с листа, а также изучения клавиатуры и других аспектов. Однако, данный курс

уступает по популярности учебнику Томпсона из-за довольно одностороннего музыкального материала, также не ориентированного на китайских детей.

Относительно новый курс Р. Файбера. Он был создан американским пианистом и педагогом Рэндаллом Файбером и его женой Нэнси Файбер на основе многолетнего изучения детской психологии, их опыта и исследований. Цель этого набора учебных материалов состоит в том, чтобы активизировать мотивацию и уверенность учащихся в изучении музыки, дать полную свободу их субъективному осознанию, позволить уделять больше внимания собственным исследованиям и открытиям в процессе обучения игре на фортепиано, а не просто бездумно выполнять домашнее задание. Эта книга была представлена и опубликована Народным музыкальным издательством КНР в 2012 г. Весь комплект учебников был разделен на шесть уровней, каждый из которых состоит из двух томов: «Учебный план и теория музыки» и «Навыки и исполнение». В дополнение к широкому выбору репертуара, традиционный классический репертуар также присутствует в программе обучения. Содержание учебника соответствует нормам детского восприятия. Вышеупомянутый учебник считается в Китае более удобным и подходящим для детей, чем «Начальный курс игры на фортепиано» Джона Томпсона, однако, к сожалению, он не так популярен и используют его гораздо реже, возможно, ввиду консервативной позиции многих фортепианных педагогов музыкальных школ.

У детей младшего школьного возраста, изучающих фортепиано, есть свои особенности – недостаток мотивации, настойчивости, усидчивости. Им трудно удерживать внимание необходимое время. Важно принимать во внимание эти психологические особенности и на основе этих характеристик разрабатывать набор подходов и методов обучения, подходящих для успешного творческого развития конкретного ребёнка. В обучении мы не должны стремиться к сиюминутному успеху и просто обучать исполнительским навыкам, пренебрегая поддержанием интереса и общим музыкальным развитием.

Обучение игре на фортепиано это долговременный процесс, имеющий свою стратегическую траекторию на разных уровнях и требующий от учителей полного понимания психологических характеристик и норм поведения детей разного возраста, а также овладения различными навыками и методами обучения игре на инструменте. Не менее важным является и формирование их познавательных способностей и реализации когнитивных функций.

Для этого учителя должны тщательно выбирать учебные материалы и репертуар, согласованный с индивидуальными характеристиками конкретного учащегося, его физическими и исполнительскими возможностями, музыкальными способностями, эмоциональным и интеллектуальным развитием. Обучение игре на фортепиано не должно и не может быть унифицировано. «Учебники являются основой для обучения. Помимо отражения новейших знаний и последних достижений, учебные материалы должны также отражать новейшие образовательные концепции, идеи преподавания и методы обучения. В этом заложена важная идея реформ преподавания фортепиано детям» [134, с.129]. Умение целенаправленно и эффективно использовать различные учебные пособия, в том числе и самые инновационные – один из важных критериев профессиональной компетентности педагога фортепиано.

Нельзя сказать, что проблема отсутствия национальных методических материалов по детскому обучению игре на фортепиано совсем не осознаётся профессиональным сообществом. Но это очень запоздалое понимание. Лишь только в последние десять лет появляются первые работы китайских фортепианных методистов. Среди них – «Введение в детское фортепиано», учебник для начального фортепианного обучения, составленный и созданный Хуан Инем, доцентом факультета музыки Сямэньского университета.

Учебник был опубликован Хунаньским издательством литературы и искусства в декабре 2012 года. Курс разделен на пять разделов. В первом основное внимание уделяется звукоизвлечению, простейшим ритмическим

формулам и обучению основным навыкам. В качестве музыкального материала используются превосходные примеры традиционных китайских песен, близкие детям. Вместе с тем, учебная программа Хуан Иня немного расплывчата. Объем знаний по теории музыки или исполнительским навыкам, которые необходимо объяснять на уроках не соответствует реальному практическому процессу. Кроме того, используются некоторые источники из пособия Томпсона, которые не совсем удобны для обучения китайских детей.

Другое издание – «Новый начальный курс фортепиано для детей» Инь Сона, было опубликовано Шанхайским музыкальным издательством в апреле 2012 года. Учебная программа построена разумно, разделена на четыре модуля: «Учение», «Практика», «Действие» и «Игра». В начале учебника даны четкие и краткие рекомендации для родителей и учащихся. Отдельно отметим, что для того, чтобы дети осознали, как правильно работать пальцами, в учебнике представлен уникальный метод звукоизвлечения, который выполняется двумя или тремя пальцами, чтобы в дальнейшем избежать плохих привычек, таких как складывание пальцев, вызванных слабыми пальцами маленьких детей.

Передовые обучающие концепции американских, европейских и российских учебников, разумеется, востребованы и в КНР. Тем не менее, большинство китайских авторов в своих работах уделяют внимание интеграции национального музыкального языка. Однако проблема в том, что данный подход все ещё недостаточно развит. Так, например, эту проблему не решить успешно лишь количественно увеличивая репертуар с национальной спецификой. Понимание этой музыки китайскими детьми предполагает и соответствующий музыкально-слуховой багаж, определённые знания по истории и теории, средствам музыкальной выразительности, жанровым особенностям и т.д. То есть это достаточно долгосрочная программа и она должна решаться на государственном уровне.

В октябре 2017 г. на XIX-ом Всекитайском съезде Коммунистической партии генеральный секретарь Си Цзиньпин подчеркнул, что «Культура – это

душа страны и нации. Культура процветает, страна процветает, культура сильна, и нация сильна. Без культурного развития не будет великого возрождения китайской нации» [142, с. 28]. Это дало сильнейший импульс возникновению новых трендов в модернизации музыкального образования в стране на всех уровнях. Приходит понимание того, что на начальном этапе обучения особенно важно при составлении учебных материалов по игре на фортепиано интегрировать национальную культуру, с которой китайские дети соприкасаются в реальной жизни, с использованием международных концепций.

В этом контексте ярким примером интеграции национального мелоса с общемировыми достижениями фортепианной педагогики является «Микрокосмос» Белы Бартока. Композитор написал 153 пошаговых пьес для своего сына Питера, который начал учиться игре на фортепиано в возрасте девяти лет. Название сборника с известной долей условности можно интерпретировать как «мир детей». «Микрокосмос» имеет ярко выраженный фольклорный колорит и вместе с тем, он закладывает прочный фундамент для обучения детей исполнению произведений разных стилей и жанров в будущем.

В плане синтеза научности и практичности, подходящим учебником для обучения игре на фортепиано для детей с пяти лет интерес представляет «Курс обучения игре на фортепиано для детей» под редакцией Ли Фейлана и Дун Ганжуя. В нем используется постепенный метод освоения клавиатуры, а исполнительская практика начинается с применением трёх сильных пальцев и постепенно дополняется четвёртым и пятым. Этот метод обучения показал свою эффективность. Первый раздел учебника начинается с изучения легато и лишь после этого знакомит с другими методами игры.

Подбор музыкальных материалов в вышеупомянутом издании соответствует принципу «от простого к сложному», что позволяет детям чувствовать себя очень комфортно и непринуждённо. Более того, в данном учебнике присутствует набор высокохудожественных произведений,

иллюстраций, упражнений, а также затрагиваются вопросы организации не только фортепианных уроков, но и самостоятельной работы учащихся.

Среди других интересных методических материалов назовём также «Начальный курс игры на фортепиано для детей» Шэн Цзяньи, «Детские упражнения для пальцев для игры на фортепиано» Ли Вейлань, «Новый курс обучения фортепиано» Бао Хуэйцзяо, «Введение в детскую игру на фортепиано» Цао Ли и некоторые другие.

В целом, в настоящее время уровень фортепианного, в том числе и детского, образования в стране неуклонно повышается. Проявляется тенденция к тому, что даже любительское обучение становится более качественным. В случае изучения фортепиано как хобби, учителя обучают детей на профессиональном уровне, а родители могут радоваться, что нашли хорошего и ответственного учителя. Вместе с тем многие родители и даже учителя считают, что так называемая «специализация» (в определённой степени аналог того, что в российских музыкальных школах называют «предпрофессиональное образование») относится лишь к формальным техническим навыкам и художественный аспект зачастую не принимается во внимание.

Необходимо предъявлять больше требований к музыкальному исполнению, качеству звука и контролю, выразительности мелодии, оптимального баланса между различными слоями фактуры, естественности фразировки, разнообразной динамике, ощущению стиля и т.д. К сожалению, мы должны принять тот факт, что многие дети просто не обладают абсолютной способностью соответствовать таким сложным требованиям.

Учителя должны понимать, что многим техническим и художественным навыкам нельзя научить за день или два. Это также требует правильного понимания уровня игры учащихся. В детском возрасте практически невозможно полностью добиться идеального исполнения, да этого и не нужно. Важны именно исполнительско-смысловые намерения ребёнка, пусть пока и не выраженные им в полной мере. Кроме того – ясное понимание того, что

достигнуто и что пока не получается и необходимо сделать на следующем этапе. Обучение игре на фортепиано – это длительный процесс и поддержание мотивации гораздо важнее технических требований, овладения теоретическими знаниями и т.д. На самом деле, многие проблемы могут решаться естественным образом по мере взросления самих учащихся. Поэтому умные учителя должны разумно пропускать те произведения, в исполнении которых еще много недочетов, и которые слишком сложны для их воспитанников.

Для детей с хорошим исполнительским потенциалом учителя должны корректировать свои собственные требования к обучению, общаться и сотрудничать с их родителями, чтобы постепенно вводить более высокие профессиональные требования на основе симпатии ученика к фортепианным занятиям. Также важно контролировать ход учебного процесса. Когда учащиеся застревают на определенном навыке или музыкальном произведении, следует скорректировать художественную задачу или даже изменить произведение, что часто дает положительные результаты.

Кратко резюмируем вышеизложенное в контексте названия и содержания параграфа:

В настоящее время мы наблюдаем интенсивный рост научных и методических работ китайских авторов, посвящённых различным аспектам фортепианного обучения. В данном явлении мы видим как отрицательные, так и положительные стороны. Первая связана с реферативным стилем изложения истории фортепианного искусства в стране и распространённых методик. Тем не менее, особенно в зарубежных китайских диссертациях и научных статьях все больше поднимаются обобщающие, концептуальные проблемы фортепианной педагогики Китая на современном этапе.

Среди ключевых направлений модернизации фортепианного обучения в китайских музыкальных школах, следует обозначить необходимость оптимизации и корректировки программ преподавания фортепиано, формирование способности учащихся восприятия и понимания музыкальных

произведений, более качественное изучение нотного текста, контекстуальное использование метода педагогического показа. Но самое главное, программы фортепианного класса должны быть в полной мере ориентированы на комплексное развитие молодого пианиста, расширение возможности ощутить художественное очарование музыки и притягательную силу искусства.

Следует учитывать фактор ясного целеполагания учебного процесса в классе фортепиано и связанный с этим, мотивационный компонент подготовки. Это до сих пор является большой проблемой в обучении детей игре на фортепиано даже в больших городах, не говоря о провинции. Нередко фортепианный класс в музыкальных школах не имеет очевидных этапов обучения, в нем не всегда есть четкое деление на классы, как в общем образовании. Исходя из этого, реализация программ обучения игре на фортепиано должна быть направлена на развитие у учащихся способности художественного выражения себя в исполнительстве, расширение культурного кругозора, повышение эстетического вкуса и образованности в целом.

Выводы по главе 1

1. Система преподавания фортепиано Китая в значительной степени еще основана на подражательной, имитационной модели. Одним из специфических проявлений китайского фортепианной подготовки школьного уровня является заметная географическая неоднородность ее ключевых качественных и количественных индикаций. На государственном и административно-управленческом уровнях сегодня в КНР уделяется

значительное внимание повышению качества преподавательского состава и многообразию форм обучения.

2. Следует усилить акцент на восприятии этнической культуры в обучении игре на фортепиано, повысить роль музыкальных школ в этом процессе. Это тесно связано с организацией и популяризацией пианистического обучения как самой массовой формы музыкального образования. Используя широкую популярность этого инструмента, можно повысить узнаваемость национальной музыки с использованием аранжировок народных произведений. Кроме того, существует довольно значительная социальная потребность в придании национального характера фортепианному обучению в китайских школах.

3. Необходимо создать диверсифицированную систему и структуру обучения фортепиано в школах в соответствии с разными музыкальными стилями, жанрами, национальной атрибутикой, критериями музыкальной оценки, а также формами художественного выражения, включить в эту систему национальные китайские произведения и на этом материале совершенствовать исполнительские навыки и художественный вкус начинающих пианистов. Необходим более активный поиск нового репертуара этнической направленности из произведений современных китайских композиторов, повышение интереса учащихся к освоению таких пьес.

4. Принципами интерактивного обучения в фортепианном классе музыкальных школ является повышение субъектности юного пианиста, более тесное диалогическое взаимодействие всех участников образовательно-коммуникативного пространства, работа в мини-группах с использованием активно-ролевых и тренинговых форм.

Глава 2. ФОРМИРОВАНИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫХ КАЧЕСТВ ЮНЫХ ПИАНИСТОВ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛАХ КИТАЯ

2.1. Развитие способности у начинающих пианистов художественного выражения исполняемых произведений

В Китае детское музыкально-художественное образование в широком смысле включает несколько форм – школьное музыкальное образование, социальное музыкальное образование, семейное музыкальное образование, личное музыкальное образование у частных преподавателей [144].

В этом ряду фортепианная подготовка в государственных музыкальных школах предполагает целенаправленное и организованное руководство учебным процессом в рамках определённой образовательной программы, развивающей индивидуальные интересы ребёнка, совершенствующей его эстетические способности, формирующей исполнительские навыки и артистические качества. И в целом – способствующей гармоничному становлению подрастающего поколения в социально эффективных и разносторонних образованных людей.

Как вид музыкального образования, обучение игре на фортепиано должно органично дополнять миссию всестороннего гуманитарного образования, эстетического и нравственного воспитания ребёнка. Успешность фортепианного обучения на начальном этапе зависит от множества объективных и субъективных факторов. Один из них – актуализация интерпретационной составляющей процесса воспитания юного пианиста [52]. Как сформировать духовный резонанс учащегося и автора исполняемой музыки, помочь своему воспитаннику выразить в процессе игры на

фортепиано исполнительский художественный образ, интегрировав свой собственный опыт с внутренним эмоциональным строем произведения? Каждый фортепианный педагог должен задавать такие вопросы-размышления и искать пути ответов на них.

В данном контексте стратегией китайского фортепианного образования должно стать внимание к общемузыкальному развитию ребёнка, его способности выражать эмоции в своей исполнительской деятельности, демонстрировать высокий уровень рефлексии, воображения и фантазии.

Как уже указывалось в 1 главе, одним из ключевых противоречий в оценке высоких позиций рейтинга выдающихся представителей современного китайского пианизма, является несовпадение ментальных основ духовных культур азиатского и европейского типов [17]. Отсутствие интонационной системы выражения эмоций в китайской речи, созерцательно-символический характер отображения чувств в китайской художественной, в частности, исполнительской традиции, требует особых усилий для китайского музыканта в овладении мирового наследия классической музыки в интерпретационном контексте.

Кроме того, любая интерпретационная деятельность выводит на широкий спектр понятий герменевтики, аксиологии, психологии, музыкознания, методики, теории и истории исполнительства и т.д. [51]. В музыкальном образовании любого уровня, включая даже детские музыкальные школы, актуализация феномена образования генерирует процесс формирования комплекса качеств, крайне необходимых и востребованных в творческом развитии учащихся. Это, в частности, «самостоятельность, внимание, поисково-преобразующий стиль мышления, креативность, рефлексивные и диалогические качества, умение аргументировать и отстаивать свою позицию, способность к выдвижению гипотез, интерпретационных идей» [1, с.6].

Таким образом, существует необходимость корректировки общей направленности учебного процесса фортепианного класса китайских

музыкальных школ в интерпретационной составляющей, формирования способности учащихся обоснованно и содержательно оценивать, как само музыкальное произведения, так и его исполнительские инварианты, умений критически сравнивать различные трактовки, а также потребности выстраивать индивидуальную интерпретационную модель музыкального произведения в собственном исполнительском творчестве.

Художественное содержание воплощает в себе жизненную силу музыки и является ее ядром. При обучении игре на фортепиано оно не только напрямую влияет на уровень успеваемости учащихся, но также отражает их понимание музыки. Только интегрировав свои эмоции в игру на фортепиано, музыкальные произведения могут стать более заразительными и жизненно важными. В учебном процессе учителя должны не только уделять внимание обучению навыкам игры на фортепиано, но и активно помогать учащимся понять смысл музыки и выражать музыкальные чувства с помощью исполнительских приемов.

Что значит художественно понимать и выражать исполняемую пьесу? Для учащегося музыкальной школы это проявляется в нескольких аспектах. Один из них – *слух*. Слух – самый важный орган для восприятия музыки людьми, а также основная способность разучивать музыку. В процессе обучения учителя должны сосредоточить внимание на том, чтобы направлять и развивать у учащихся музыкальный слух [22]. В фортепианном классе учащиеся могут развивать свои слуховые способности, различать различные типы музыки и эмоциональное содержание, которое необходимо выразить.

Второй – *восприятие*. Это аналитическая обработка и проявление слуховых способностей, понимание музыкальных произведений. Способность к восприятию музыки у юного пианиста проявляется на разных уровнях – от эмоционального до аналитического. Чтобы умело выстроить музыкальную форму необходимо точно оценивать различные структурные элементы фортепианного произведения, и в то же время формировать собственное уникальное понимание исполняемой музыки. Слушательский «багаж»

фортепианного репертуара различных стилей, жанров и форм позволит показать юному пианисту уникальный образ конкретного произведения. Способность к восприятию – важная часть музыкального дарования учащегося, она помогает избегать механических и формальных исполнительских выступлений и вообще любых действий на фортепиано, даже просто в учебном процессе или самостоятельной домашней работе.

Третье – *эмоциональная отзывчивость*, самая важная форма выражения музыки, способность выражать собственные эмоции в исполнительстве. Понимание и восприятие музыкальных произведений, использование навыков игры на фортепиано призвано высвободить и выразить содержащиеся в них эмоции, а также вызывать эмоциональный резонанс у слушательской аудитории. Любое музыкальное произведение чувственно по своей природе. К тому же многие из них имеют название, «говорящие» об их образном строе, например, «Лунный свет» или «Маленький негритёнок» К. Дебюсси. Но даже непрограммная музыка глубоко эмоциональна и вызывает душевный отклик. Пианисту в своём исполнительстве также необходимо интегрировать эмоциональные характеристики произведения со своим художественным пониманием, чтобы достичь индивидуальной интерпретации и помочь слушателям понять звучащую музыку.

Важнейший аспект – *способность ребёнка к воображению как выражению собственных чувств*. Для того, чтобы молодой пианист мог выразить свои эмоции в исполнительстве, он должен сначала представить их в воображении. Задача педагога при этом найти «подходящий материал» для запуска в сознании ребёнка процесса воображения. Это может быть интересное и увлекательное название пьесы. Если его нет у автора – тогда можно попробовать предложить учащемуся стать младшим «соавтором» композитора и самому сочинить название. А возможно – целый сюжет с разными персонажами. Или – воображаемую картину, которую можно затем, дома нарисовать красками. Это исходная точка, от которой будет затем

проецироваться личностное отношение к произведению, в соответствии с которой будут решаться и технологические трудности.

Именно с помощью воображения юный пианист может реализовать глубокую интеграцию личных воспоминаний, переживаний и эмоций с художественной концепцией исполняемого произведения. Для любого творческого человека важность воображения очевидна. Эйнштейн, основатель современной физики, всю жизнь любивший игру на скрипке, однажды сказал: «Воображение важнее знания, потому что знание ограничено, а воображение суммирует все в мире» [63]. Музыка – самая иллюзорная, самая неосязаемая и самая неуловимая из всех форм искусства. Ее нельзя увидеть глазами, к ней нельзя прикоснуться руками, ее можно только услышать ушами и почувствовать душой. продукт богатейшей фантазии.

«Чем больше у музыканта воображение и чем больше он чувствителен к вещам, тем более вдохновляющими и привлекательными его произведения» – писал Роберт Шуман [80]. Активизация воображения является чрезвычайно важным условием интеллектуального развития молодого музыканта. При обучении игре на фортепиано учителя могут играть только направляющую роль в развитии воображения учащихся. Могут ли учащиеся представить или уровень своего воображения при выражении музыкальных произведений, им также необходимо учиться у других. Чем красочнее и ярче восприятие музыки ребёнком, тем богаче накопление его музыкальных представлений, совершеннее развитие творческого мышления, художественная концепция исполняемых произведений.

Важно уже на начальной стадии фортепианного обучения приучать учащегося не просто старательно выполнять указания педагога, но и осознавать смысл работы за инструментом, приучать к сосредоточению внимания, ставить конкретные задачи и искать способы их решения. Так, например, при исполнении кантиленной лирической пьесы следует подчёркивать значимость прикосновения к инструменту – дать ученику на собственном примере почувствовать различные градации тактильной сферы –

«нажать на клавишу», «коснуться», «погладить», «толкнуть» и т.д. И затем сознательно выбрать наиболее подходящее прикосновение для этой конкретной пьесы, чтобы лучше выразить её художественное содержание.

Такой процесс генерирует у начинающих пианистов творческое мышление и потребность максимальной концентрации комплексного исполнительского аппарата – воображаемое звучание, слуховая активность, двигательные ощущения и т.д. [160]. Это также способствует повышению привлекательности для ребёнка фортепианного исполнительства как вида творческой деятельности.

Развитие у начинающих пианистов музыкального слуха, способности восприятия, воображения, творческого мышления, а также эмоциональной отзывчивости должно носить в фортепианном классе музыкальных школ не декларативный характер. Есть такое понятие, как направленность учебного процесса. Это может быть более или менее явно выражено, но такой момент присутствует практически в каждом классе, учитывая индивидуальный характер занятий. И здесь есть основания говорить о таком важном показателе, как *личности самого учителя*. Именно преподаватель «задаёт тон» учебному процессу, выстраивает стратегию комплексного и гармоничного развития каждого своего воспитанника, планирует для этого конкретные методические инструменты и соответствующий музыкальный материал.

Помимо собственно человеческого позитивного контакта с учащимся и психологической атмосферы в классе, что так важно особенно в индивидуальном обучении, здесь имеется в виду направленность всего учебного процесса на творчество, эмоциональную отзывчивость ребёнка на музыку, которую он слушает и исполняет [72]. А также уважительное отношение к учащемуся как к младшему коллеге, не навязывание своего мнения, обязательная аргументация методических указаний, использование педагогического показа за инструментом. Это также и владение педагогом общими стратегиями и локальными методами музыкального развития ребёнка, способность давать рекомендации различным учащимся в

соответствии с разнообразным многоуровневым контекстом. К сожалению, ещё нередки ситуации на экзаменах, когда во главу угла ставится технологическая сложность произведения, а не способность ученика выразить собственное отношение к исполняемой музыке, понять её смысл и художественное содержание [182].

Если педагогом не ставятся соответствующие задачи, то и ученическое исполнение будет отличаться неэмоциональностью, формальностью, механистичностью и однообразием. Учитель использует свои собственные слова и поступки, чтобы направлять учащихся в формировании хороших учебных привычек и потребности познания игры на фортепиано, одновременно повышая их теоретическую грамотность и творческие способности, чтобы полностью передать художественную концепцию и красоту исполняемой музыки.

Судя по текущему статусу фортепианного образования в Китае, хотя общий уровень преподавателей значительно улучшился, как правило, учителя помогают ученикам овладеть определенными исполнительскими навыками и теоретическими знаниями и мало уделяют внимания художественному развитию.

Ещё один фактор – *мотивационный*. Он особенно важен на начальном этапе фортепианного образования. Ребёнка нужно заинтересовать обучением игре на инструменте не на уровне развлечения и приятного времяпровождения. Личностная мотивация должна присутствовать на всех этапах учебного процесса – от выбора нового репертуара до поиска стимулов и поощрений. Например, возможности концертных выступлений, участия в конкурсах, включения в репертуар понравившейся пьесы и т.д. Любая мотивация должна быть всегда индивидуально ориентирована, соотноситься с характером ребёнка, его этическими ценностями, физическими возможностями, взаимоотношениями с товарищами по классу, семейной ситуацией [6]. Точное использование мотивационного фактора необходимо для максимальной мобилизации учащихся в учебном процессе.

В этом плане направленность учебного процесса и «фактор учителя», о котором говорилось выше, связаны с вербальным компонентом учебного процесса фортепианного класса музыкальной школы. В настоящее время он явно недооценён в фортепианном обучении. Казалось бы, его следует минимизировать, когда есть музыка. На самом деле, это далеко не так.

Языковое искусство преподавания – это понимание и использование учителем языка в классе при обучении и общении в классе. Можно сказать, что языковая грамотность учителя и рациональность использования «слова» напрямую влияют на эффективность занятий. Использование риторических способностей учителя является проявлением его способности грамотно выстраивать коммуникацию со своим подопечным и оказывает прямое влияние на художественное развитие ученика.

Для этого сам преподаватель должен обладать способностью острого восприятия музыки и интерпретационными качествами, в определённом смысле, как проповедник и наставник [50]. Только в этом случае он имеет возможность оказывать влияние на своего воспитанника, наполнять класс вдохновением и творчеством, тем самым создавая более сильную языковую среду.

Хороший язык – это не набор филологических навыков, а своего рода, уровень коммуникации и восприятия. Чем ярче язык преподавателя и богаче его художественное воображение, тем больше контента можно представить ученикам и тем больше знаний они смогут получить. Это в значительной степени помогает улучшить восприятие музыки и успеваемость учащихся. Необходимы гибкие методы обучения для отдельных учеников и разного типа учебного содержания. Например, в случае приемлемого технологического уровня исполнения учащимся какого-либо произведения, но с недостаточным выражением эмоционального резонанса, именно учитель должен придумать яркую метафору, сравнение, ассоциацию, которые станут «ключом» к выражению чувств начинающего пианиста.

В этом плане учитель может точно улавливать преимущества и недостатки каждого своего ученика, чтобы оперативно направлять и корректировать процесс совершенствования, используя при этом искусство речи для их вдохновения в освоении и раскрытии своего потенциала и творческих способностей в музыкальной среде.

Также важный момент – *способность ученика художественно оценивать музыкальные произведения*. Каждое произведение предполагает различное содержание, и каждый слушатель по-разному понимает одно и то же произведение. Необходимо давать возможность учащимся слушать разные интерпретации одного и того же произведения. А на начальном этапе – возможно и самому преподавателю сыграть несколько одинаково приемлемых вариантов изучаемого произведения. Например, при выборе нужного темпа в пьесе, продемонстрировать, как темповые градации коррелируют с выбором штриха, динамики, использования педали. И как это влияет на характер и образное содержание произведения. Таким образом, разница между способностью к оценке музыкального произведения обыкновенной публикой и исполнителем, пускай даже и самым начинающим, должна заключаться в осознанном понимании используемых им средств музыкальной выразительности.

Крайне эффективным является обсуждение и обмен мнениями между учителем и учеником, это важная часть понимания музыки. И всё-таки ключевым звеном фортепианного класса всегда будет исполнительская практика, опыт публичных выступлений. Следует также учитывать, что уровень учащихся неодинаков, часто присутствует значительный разрыв в основных навыках. Кроме того, различный репертуар и стиль требует применения различных приёмов.

Существующий в настоящее время в фортепианных классах музыкальных школ Китая некоторый дисбаланс различных аспектов обучения, несомненно, влияет на общий уровень подготовки учащихся. Так, например, овладение хорошими навыками игры на фортепиано нередко

ставится в ущерб задачам понимания формы выражения и эмоциональной окраски музыкальных произведений [196]. В целом, развитие у начинающих пианистов музыкальной выразительности при игре до сих пор находится на «обочине» того, что принято называть педагогическими технологиями и во многом зависит от эмпирического опыта и профессионального уровня преподавателя и способностей его воспитанника. Главная проблема заключается в том, что даже в профессиональном сообществе ещё не совсем есть понимание единства и комплексности технологических и художественных задач [185]. Как правило, выражение образного содержания изучаемой пьесы откладывается «на потом», когда будут решены технические задачи. Это ошибочная позиция и порочная практика, к сожалению, ещё довольно распространены в фортепианных классах китайских музыкальных школ, особенно в провинции.

Нельзя забывать, что техника игры на фортепиано – это только средство, используемое пианистами для достижения цели художественного выражения музыки. Конечно, чем больше у вас опыта, тем легче выразить стиль и образное содержание музыки. Если вы не прошли строгую техническую подготовку, вы неизбежно будете ограничены в действиях. Но всё-таки, для того чтобы исполнение на фортепиано стало живым, естественным и эмоционально выразительным, в учебном процессе следует ставить соответствующие задачи.

1. Качественное изучение обозначений в нотном тексте музыкального произведения.

Чтение нот – это основа для изучения и исполнения музыкального произведения. Помимо нот и ритма, в графической записи есть много важных авторских или редакторских ремарок, которые напрямую связаны с правильным пониманием и интерпретацией стиля музыки. Эти «музыкальные подсказки» – требования композитора к сочиняемой им музыке, и они должны быть выполнены. Однако в реальной практике фортепианного класса имеет место формальное отношение к этим указаниям [51]. Многие ученики просто

играют ноты механически, не стремясь правильно передать истинный смысл исполняемой музыки.

Задача даже начинающего пианиста – превратить неодушевленные отметки в партитуре в живое движение. А успех этой работы зависит от преподавателя, его способности обучить своих воспитанников привычке правильно читать ноты. Внимательное чтение графической записи даже нетрудных произведений должно охватывать весь процесс профессионального роста начинающего пианиста. Таким образом создается «мост общения» между композитором и интерпретатором его произведения, а впоследствии – между ним и слушательской аудиторией. Мертвые ноты превращаются в живой музыкальный язык, который постоянно меняется и имеет непосредственное эмоциональное выражение.

2. Аналитическая составляющая изучения музыкального произведения.

На всех этапах обучения игре на фортепиано учащемуся следует полностью анализировать и понимать свои действия. Чтобы успешно воспроизвести произведение и идеально выразить его содержание, ученик должен сначала иметь глубокое понимание произведения и творческие замыслы его автора. Ведь музыкальное произведение часто является воспроизведением внутреннего мира композитора. Только когда исполнитель проникается эмоциями, содержащимися в пьесе, и контекстуально [180] использует накопленные технологические навыки для их выражения, музыка может иметь жизненную силу и привлекательность.

При работе над новым сочинением необходимо начинать с понимания, воодушевления и руководства учениками, чтобы они прочувствовали содержание предстоящей работы досконально. Учителя должны помочь ученикам аналитически разобрать потенциальный смысл и музыкальные языковые характеристики произведения в соответствии с художественной концепцией, которую автор хочет выразить.

3. Выражение стиля произведения.

Формирование музыкального стиля в исполняемом произведении – признак идейной и художественной зрелости музыкантов, а также краеугольный камень для измерения эстетической ценности искусства. Тем не менее, обращать внимание своих воспитанников на историко-стилистическую сторону их исполнения необходимо уже в музыкальных школах.

Вся история развития музыкального искусства – это эволюция музыкальных стилей [89]. Классическая музыка имеет симметричную и сбалансированную структуру. Романтическая традиция подчеркивает гармонии и экспрессию, относительно свободную структуру произведений, делает упор на индивидуальное субъективное сознание и национальные характеристики. Современные пьесы часто представляют собой смешение различных композиционных техник. Задача преподавателя при этом – дать своему воспитаннику чёткое представление о том, в чём именно проявляется тот или иной стиль, какими средствами музыкальной выразительности это достигается.

4. Восприятие музыки и способность к самовыражению в исполнительстве.

Игра на фортепиано – это, прежде всего, исполнительское искусство. Пианист использует язык музыки, чтобы выразить через свой инструмент мысли и чувства, заложенные композитором, а также определенный музыкальный образ. Композитор воплощает в нотах глубокий и обширный внутренний мир, включая свои эмоции, желания и стремления. Задача исполнителя – творчески воспроизвести эти замыслы. Таким образом, обучение игре на фортепиано отличается от преподавания других музыкальных предметов. Оно заключается не только в передаче теоретических знаний, но, что более важно, в развитии у учащихся способности чувствовать и индивидуально выражать язык музыки, творчески формировать исполняемую музыкальную композицию [75].

Таким образом, необходимо решительно развивать у начинающих пианистов способность музыкального выражения в исполнительстве как

основную идею обучения игре на фортепиано в КНР. То есть коренным образом изменить образ мышления, избавиться от слепых привычек, увидеть смысл работы сквозь нотный текст, найти своё содержание, стоящее за партитурой. И тогда красота музыки проявится в яркости личности молодого исполнителя, что окажет глубокое влияние на улучшение качества обучения игре на фортепиано.

Музыка – это язык, говорящий звуками, и у него есть своя грамматика и законы выражения мыслей и чувств. Полезно дать детям постепенно сформировать представление о различных стилях музыки, знакомя с документальными или анимационными фильмами о музыке отечественных и зарубежных композиторов. Знакомство с инструментом можно начинать в игровой форме, например, различение черных и белых клавиш, имитация звуков животных на клавишах фортепиано и т.д. Необходимо использовать больше способов привлечения интереса детей к обучению игре на фортепиано.

В процессе обучения нередки случаи, когда дети устают и сопротивляются отработке базовых навыков (упражнения в учебнике по фортепиано Ганона, пальцевые упражнения Шмидта, инструктивные этюды и т.д.). Необходимо сформировать такую программу, чтобы дети могли избежать умственной и физической усталости. Для этого рекомендуется сопоставлять произведения разных жанров, в дополнение к обучению основным исполнительским навыкам посредством отработки гамм, арпеджио, этюдов, можно добавить несложные китайские и зарубежные пьесы, чтобы технические задачи успешно решить на более художественном материале.

Для этого необходима чёткая фиксация рекомендуемых способов выполнения заданий в дневнике, максимально понятное их разъяснение детям и родителям. Для того, чтобы домашняя работа стала максимально привычной и эффективной, её следует четко структурировать с определением конкретного времени и поставленных задач, анализом их выполнения и планированием дальнейших действий. На самом начальном этапе время должно варьироваться от тридцати минут до часа с последующим

увеличением, сохранив, таким образом, хорошую привычку заниматься на фортепиано каждый день.

При обучении игре на фортепиано очень важно побуждать учеников использовать свой внутренний слух и пение для достижения успеха. Только когда у ребёнка возникло искреннее чувство к исполняемому произведению, он сможет добиться красивого тембра и выражения, играя его. На начальном этапе полезно давать учащимся небольшие пьесы со знакомыми им мелодиями. Таким образом, чувство внутреннего пения в игре будет постепенно усиливаться. Пение требует богатых эмоций, подвижного тембра, естественной интонации и тона, связных и плавных линий, долгого дыхания и точных и ясных слов. Чтобы разобраться в произведении полностью, необходимо, прежде всего, укрепить в ребёнке способность формировать отличительный музыкальный и художественный образ. В частности, улавливать переходы, изменения и связи различных мыслей и чувств отдельных частей, чтобы получить представление и о всех деталях в музыке и об общей архитектонике произведения. Ведь музыка – это искусство формирования образов и выражения эмоций через звук. Хороший исполнитель должен обладать острым слухом и богатыми внутренними способностями певца.

Первый шаг для тренировки слуха – дать ученикам возможность научиться «слушать» свой собственный фортепианный звук [94]. При прослушивании начинающий пианист должен вообразить музыку и постараться определить, соответствует ли воспроизводимый им звук потребностям музыкального содержания. Многие проблемы, с которыми сталкиваются учащиеся при игре, часто связаны с тем, что они не выработали привычки играть на инструменте «ушами» и не прислушиваются к своим звукам. Задача учителя – постоянно посылать ученикам сигналы, чтобы они обращали внимание и прислушивались к направлению развития музыкального образа, метроритма, тональности, гармонии и мелодии в процессе игры, чтобы ученики всегда могли поддерживать слуховое внимание.

Необходимо помнить, что качество звука определяет качество игры. При обучении следует уделять больше внимания «качеству звука» учащихся, чтобы они могли почувствовать, какие звуки соответствуют требованиям работы, а какие звуки разрушают художественный образ конкретного произведения. Заставьте учащихся постепенно представлять звук, а не просто довольствоваться воспроизведением музыки. Играя лирическую пьесу или этюд, следует обращать внимание на разные требования к звучанию.

Изучение и слуховой опыт классической музыки расширяет художественный кругозор учащегося, формирует его чувствительность к искусству [92]. Учителя должны побуждать учеников использовать любую возможность, чтобы послушать выступления известных артистов. После прослушивания они могут говорить о своих чувствах, смело комментировать и общаться с учителями или другими людьми. Это также эффективный способ тренировки слуха и повышения качества собственного исполнения. Объяснение нового произведения должно начинаться с определения художественного содержания произведения и творческих намерений композитора, чтобы вдохновить начинающего пианиста на активное обучение и понимание стиля и характеристик исполняемой пьесы.

Развитие музыкальной выразительности у ребёнка требует внимания к целостности музыки. Конечно, маленькие дети не могут в одночасье координировать свои физические и эмоциональные действия. В этом плане полезно позволять своим ученикам внимательно слушать и наблюдать, как другие дети исполняют музыку [163].

Хороший учитель никогда не должен игнорировать успехи детей и подрывать их уверенность в себе. Музыка – это искусство, происходящее от жизни и становящееся выше жизни. Поэтому все, что мы слышим, думаем и видим, может быть отображено в виде нот. То же самое и в детском мире, который подобен листку белой бумаги. Ребёнок полон любопытства ко всему в мире, окружающая среда влияет на его рост. Родители, учителя, одноклассники, общество и природа дают им разнообразные впечатления. От

нас зависит, какие рисунки нарисованы на этой бумаге. Как воспитатели, мы должны давать детям правильное руководство и передавать энергию любви. Пусть дети соприкасаются с прекрасными музыкальными произведениями с раннего возраста. Это может быть музыка из мультфильмов, которые дети любят смотреть или исполнение их сверстников, играющих на музыкальных инструментах, участие в хоре, посещение симфонических концертов с узнаванием разных музыкальных инструментов, тембров их звучания. Такой опыт значительно расширяет культурный кругозор детей, они смогут испытать удовольствие, которое приносит им музыка.

«Настоящие мастера зависят от своих всесторонних качеств и полагаются на поддержку обширных и богатых знаний вне музыки» [192, с. 76] – справедливо сказал Чжан Мин. В обучении игре на фортепиано очень важно развивать у детей музыкальную выразительность. Они должны не только выучить базовые технологические приёмы, но и уметь выражать музыкальное содержание, образ и художественную концепцию исполняемого произведения. Это и есть квалифицированное обучение игре на фортепиано, требующее долгосрочного руководства и труда. Надо дать детям возможность понять и научиться выражать музыку, чтобы пройти долгий путь в будущее и улучшить свою эстетическую способность воспринимать и выражать музыку. Конечно, хорошее владение учащимся базовыми навыками игры на фортепиано – основная предпосылка и ключевое условие формирования его личностно-интерпретационных качеств. Иначе он просто не сможет в достаточной степени выразить свои эмоции и художественные идеи в исполнительстве. Учителя должны уделять особое внимание уровню использования основных пианистических приёмов.

Кроме того, полезно развивать у молодых пианистов навыки чтения нот с листа. На лёгких произведениях очень эффективно изучать музыкальный стиль композиторов [194]. Это могут быть нетрудные прелюдии И.С. Баха, лаконичные сонатины М. Клементи и И. Гайдна, программные миниатюры современных китайских авторов. Везде следует обращать на характеристики

стиля – как он проявляется в построении фраз, индикациях фактуры, формообразовании, использовании гармоний. Для этого можно практиковать повторное исполнение, таким образом применяя трехэтапную модель – первоначальное ознакомление, краткий анализ с фиксацией основных положений и итоговое проигрывание для закрепления полученной информации и тактильно-двигательных ощущений.

Следует придавать большое значение расширению музыкально-слухового «багажа» учащегося. Слушательский континуум юного пианиста должен не просто увеличиваться количественно, но и расширяться по другим характеристикам – музыкальные стили, жанры, формы, национальные композиторские Школы. Причём не следует ограничиваться только фортепианным репертуаром. Кроме того, прослушивание музыкальных произведений обязательно должно сопровождаться хотя бы краткой передачей впечатлений от услышанной музыки, совместным обсуждением и обменом мнениями, поиском необходимой аргументации для выражения собственной позиции.

И, наконец, необходимо содействовать повышению всесторонней гуманитарной грамотности учащихся [58]. Музыкальные способности не могут существовать изолированно от общего развития молодого пианиста, его знаний в смежных искусствах – литературе, театре, живописи, архитектуре. Следует всячески поощрять стремление своего воспитанника читать разнообразную литературу, рисовать. А также посещать филармонические концерты и театральные постановки, музейные экспозиции и архитектурные достопримечательности. Такие знания – это хорошая почва для всестороннего музыкального развития, ведь любое музыкальное произведение существует только в многоуровневом социокультурном контексте. Обращение к этому контексту, знание его и учитывание в своём исполнительстве делают создаваемую интерпретационную модель художественно оправданной и убедительной.

Ещё один немаловажный фактор – психологическое состояние учащегося на сцене. Фортепианное исполнительство даже в рамках учебного процесса музыкальной школы это публичный процесс, связанный со стрессовым состоянием начинающего музыканта. Дети по-разному ощущают себя в такой обстановке. Иногда им бывает трудно донести до слушателей, будь это аудитория концертного зала или даже несколько человек экзаменационной комиссии, полноценный итог своей предварительной работы. От преподавателя в значительной степени зависит настрой ученика на публичное выступление – быть мышечно активным, сосредоточенным на художественном образе исполняемого произведения.

Принципиально важно давать своим воспитанникам определенные психологические стимулы, чтобы помочь им преодолеть напряжение и страх во время выступления на сцене, и не дать испытать чрезмерное напряжение и мысленную неразбериху, максимально организовав свой организм на творческую исполнительскую деятельность.

Учитывая это, педагог должен организовывать как можно больше сценических практик для своих учащихся, самостоятельно придумывать различные концертные программы, интересные для неподготовленных слушателей, например, для родителей и родственников учеников. Стимулировать участие в конкурсах, устраивать концерты класса или «обыгрывать» учеников, которые недостаточно уверенно чувствует себя на сцене, перед своими товарищами. То есть помогать им накапливать и обобщать опыт сценического исполнения, развивать способность им управлять, анализировать его и совершенствовать, чтобы сформировать уверенность в себе и помочь проявить наивысший уровень фортепианного исполнения на сцене, полностью передав внутренний смысл произведения.

Кроме того, всегда следует подчёркивать, что любое исполнительство существует для публики. Затраченные эмоции и силы пианиста всегда имеют отклик и признание аудитории. Такая обратная связь – необходимое условие коммуникации музыкального искусства. Возможно также, уже в старших

классах, давать знакомиться с разными трактовками произведения, которое изучает ученик. Подробно проанализировать интерпретации, особое внимание обратив в ней не только на технологическую составляющую, но и выражение историко-стилевого контекста, индивидуального авторского почерка, жанрового своеобразия, владение формы и т.д. Возможности интернета и мультимедийное оборудование в этом смысле сейчас позволяют максимально эффективно задействовать этот аспект фортепианного обучения.

В настоящее время содержание и режим обучения в детских музыкальных школах Китая не имеет единых стандартов и критериев – они могут различаться даже в рамках одного учебного заведения и зависеть от многих факторов – личности педагога, музыкального профиля, контингента учащихся и т.д. Руководство школ редко организуют учителей для обсуждения и предложения единого плана учебного процесса [112]. Поэтому, несмотря на множество положительных тенденций, которые, несомненно, проявляются в детской фортепианной подготовке в КНР, данная проблема не позволяет выстроить долгосрочную стратегию совершенствования начального уровня обучения юных пианистов.

Кратко резюмируем вышеизложенное.

Уровень художественного выражения исполняемых произведений в фортепианном классе музыкальной школы складывается из целенаправленного развития в учебном процессе способностей восприятия музыки, эмоционального переживания, воображения, активизации творческого мышления, владения базовыми навыками игры на фортепиано и чтения нот с листа, параметров музыкально-слухового «багажа», общего гуманитарного развития и сценического состояния учащихся, а также его мотивационной готовности к музыкально-исполнительскому творчеству.

Актуализация феномена интерпретации генерирует процесс формирования комплекса качеств, крайне необходимых и востребованных в творческом развитии учащихся-пианистов. Это, в частности, креативность, самостоятельность, внимание, поисково-преобразующий стиль мышления,

рефлексивные и диалогические качества, умение аргументировать и отстаивать свою позицию, способность к выдвижению гипотез, художественных идей.

Существует необходимость корректировки общей направленности учебного процесса фортепианного класса китайских музыкальных школ в интерпретационной составляющей, формирования способности учащихся обоснованно и содержательно оценивать, как само музыкальное произведения, так и его исполнительские инварианты, умений критически сравнивать различные трактовки, а также потребности выстраивать индивидуальную интерпретационную модель музыкального произведения в собственном исполнительском творчестве.

Ключевое значение в данном процессе имеет фактор самого учителя и вербальный компонент учебного процесса. В настоящее время он явно недооценён в фортепианном обучении. Использование риторических способностей учителя является проявлением его способности грамотно выстраивать коммуникацию со своим подопечным и оказывает прямое влияние на художественное развитие ученика.

2.2. Актуализация творческого мышления в начальном обучении игре на фортепиано

С развитием в Китае науки и технологий тенденция к диверсификации и инновациям явлений культуры становится очевидной. В целом, музыкальное образование стремится к новым, оригинальным и уникальным моделям выражения и существования в социуме, развивается культура игры на музыкальных инструментах, продолжают появляться и исследоваться

актуальные подходы и методики обучения. Музыкант-педагог должен улавливать тенденции времени и понимать духовные коннотации, лежащие в основе современных общественных и культурологических процессов. Универсальные элементы развития человеческого общества, такие как определение и понимание любви, привязанность к семье, понятия справедливости, добра и зла, ощущение национальной и конфессиональной идентичности сегодня имеют новый оттенок. Это также нужно учитывать. Преподаватели фортепиано в школах должны иметь собственное восприятие и понимание духовных ценностей, чтобы научить своих воспитанников постижению внешнего мира на основе собственного опыта и представлений.

XXI век в Китае – это эпоха стремительного роста получения знаний и конкуренции в любой сфере. Таланты с новаторскими способностями играют все более важную роль в развитии общества. Креативное мышление сегодня особенно важно в любой сфере культуры и промышленного производства, и пространство для этого намного шире, чем раньше. Сегодня мы наблюдаем беспрецедентную диверсификацию форм творчества в экономике, обществе и культуре, различных по художественному содержанию и индивидуальной оригинальности [78]. Толерантность китайского общества, открытость и многоязычие в области культуры и инновационных идей продолжает расти. Музыкальное образование должно также поддерживать концепцию свободы, освобождения и персонализации, позволяя учащимся самостоятельно исследовать мир через понимание искусства и исполнение музыкальных произведений.

Для воспитания настоящих дарований, креативно мыслящих молодых людей, обладающих собственным мироощущением и системой ценностей, ***необходимо уделять внимание развитию творческого мышления учащихся в процессе обучения.*** Данный процесс невозможно рассматривать вне проблематики современного состояния музыкального образования Китая, его национальной специфики.

Оригинальность, неповторимость художественной формы – основа развития культуры, а свободные и свежие идеи – источник самобытности. По сравнению с многовековыми демократическими западными традициями, Китай долгое время находился под глубоким влиянием централизованного контроля и консервативного мышления в области культуры и искусства [174]. Любой гражданин изучает себя, других и мир в соответствии с определенными законами страны и образом мышления с раннего возраста. По мере экономического и социального развития Китая материальный уровень жизни населения продолжает улучшаться, повышается демократизация, а взаимодействие со многими странами мира становится более глобальным. Интернет и другие средства коммуникации делают создание, распространение и передачу культурных ценностей всё более и более доступными [172]. В целом, китайское общество значительно повысило свой эстетический уровень и способность к независимому восприятию и оценке академической музыки.

Всё это характерно для самого популярного музыкально-образовательного сегмента – фортепианного класса музыкальных школ. Рояль недаром известен как король музыкальных инструментов. По сравнению с другими, он имеет определенные преимущества в тембре, диапазоне и звуковых эффектах. В Китае этот инструмент наиболее любим. Тем не менее, многие учащиеся, овладев некоторыми навыками игры, не могут в своём исполнении показать всю привлекательность музыкальных произведений. Это происходит, в частности, потому, что они сами не понимают глубокого содержания, заложенного в музыке. Эту проблему невозможно решить без направленности учебного процесса фортепианного класса на развитие творческого мышления учащихся.

Таким образом, в современную эпоху культурного разнообразия актуализация творческого мышления у начинающих музыкантов имеет ключевое значение и относится не только к изменению знаниевой парадигмы в учебном процессе, но также к поиску соответствующих направлений, способов и форм обучения.

Популярность фортепианного искусства в Китае всегда привлекало большое количество молодых талантов, количество преподавателей в этой сфере также быстро росло [177]. В целом методическое обеспечение, профессионализм и систематизация обучения игре на фортепиано в музыкальных школах КНР за последние годы значительно улучшились. У молодых пианистов относительно высокие навыки игры на инструменте и понимание исполняемых произведений.

Тем не менее, приходится констатировать, что средний уровень преподавания фортепиано ещё невысок с точки зрения артистизма и творчества, все еще существует большой разрыв между государственными и частными школами в различных регионах Китая, ещё значительно их отставание от детских учебных заведений в западных развитых странах и России. Актуализация творческой составляющей в музыкальном образовании связана не только с навыками игры на инструменте, но и типом мышления, открытостью и независимостью суждений молодого музыканта, и последнее более важно, чем первое.

«Без духовного восприятия музыкального искусства и творческого мышления, независимо от того, насколько хороши технологические навыки конкретного учащегося, это просто «игровой автомат» [173, с. 351] – пишет Сунь Пэн. В настоящее время трудности, с которыми сталкиваются в обучении игре на фортепиано, в основном проистекают из проблем самого китайского общества. А именно – экономические факторы по-прежнему являются первыми из целей обучения.

Конечно, важно также повышать и средний уровень игры на фортепиано. Исполнительские технологии – основа любого творчества. Как говорится в китайской пословице, «если хочешь хорошо работать, ты должен сначала отточить свои инструменты». Любое творческое вдохновение, если оно не может быть выражено соответствующими игровыми навыками, значит, оно может оставаться только в мыслях, потенциально. Базовые знания являются важным элементом обучения игре на фортепиано. Владение ими не

только напрямую влияет на качество обучения игре на фортепиано, но также тесно связано с грамотностью игры и развитием музыкальных способностей. В настоящее время далеко не во всех музыкальных школах КНР этому уделяется должное внимание. Традиционные методы обучения игре на фортепиано часто не направлены на повышение музыкальных способностей учащихся [199].

Во время игры на фортепиано исполнители должны творчески исследовать и чувствовать эмоции, скрытые в нотном тексте, дать им многоуровневую художественную концепцию, для чего учитель должен создать для учеников максимально благоприятную среду. Для стимуляции энтузиазма и интереса учащихся к игре на фортепиано, учителя должны в полной мере учитывать личностные характеристики и способности всех учащихся в классе, составлять план обучения в соответствии с их возможностями, делая акцент на индивидуальное развитие. Например, способность конкретного ребёнка к обучению, уровень его понимания, музыкальную грамотность, характер, вкусовые предпочтения и ценностное отношение к музыке [168]. Ведь всестороннее развитие школьника – это эффективный способ развивать его творческое мышление.

Например, для учащегося, который обладает вспыльчивым характером и легко возбуждается, учитель должен выбрать для него нежный и успокаивающий фортепианный репертуар, чтобы в процессе игры ребёнок лучше контролировал свои эмоции. Напротив, для застенчивого, тихого и замкнутого ученика необходимо выбрать музыкальные произведения, стимулирующие яркие эмоции и страсть. То есть учителя могут выполнять задачу по развитию творческого мышления учащихся только в том случае, если они имеют четкое представление о личностных характеристиках своих воспитанников и обучают в соответствии с их способностями.

Крайне важно создать располагающую учебную атмосферу для развития воображения и творческого мышления учащихся [200]. На уроках фортепиано, если учителя действительно хотят вызвать у учащихся интерес и энтузиазм к

занятиям, необходимо оптимально использовать преимущества мультимедийного оборудования, а также стимулировать любовь учащихся к фортепиано с помощью таких органов чувств, как глаза и уши, помогать развивать свое воображение.

Первым шагом к актуализации творческого мышления в обучении игре на фортепиано в школе является *согласованность целей учителя и ученика*. В процессе обучения игре на фортепиано учитель должен дать основы эстетического восприятия. Конечная цель уроков игры на фортепиано – создавать красоту. Только когда дети научатся создавать красоту, они смогут по-настоящему хорошо понять уроки игры на фортепиано и понять музыку, чтобы развивать свой творческий потенциал.

Кроме того, необходимо обеспечить эффективность накопления получаемых знаний учащимися. Это фундамент применения ими творческого мышления в процессе обучения игре на фортепиано в школе. Пианисту, не владеющему базовыми сведениями, сложнее использовать своё творческое мышление. В процессе обучения игре на фортепиано учитель обучает своих воспитанников технике игры, а также выражению музыкального стиля и образного содержания. Под руководством учителя учащиеся понимают эти методы и формы выражения. Только обладая серьезными профессиональными знаниями появляется возможность мыслить творчески. Учитель является лидером в учебном процессе и может определить успех или неудачу в обучении, поэтому они должны использовать свои собственные профессиональные знания, чтобы направлять учеников в нужное русло.

Между тем, хорошие теоретические знания являются основой того, чтобы учащиеся могли художественно играть на фортепиано. «Музыкальная грамотность – важный метод познания фортепиано. В настоящее время существует острая необходимость в улучшении сочетания теории и практики при обучении игре на фортепиано в музыкальных школах. Необходимо ввести теоретические знания в весь процесс игры на фортепиано и сформировать необходимое музыкальное мышление и грамотность учащихся. Некоторые

учителя часто просто формулируют информацию, не обуславливая её с конкретными игровыми навыками и художественным содержанием произведений, а собственно технологические приёмы описывают лишь приблизительно, вербально, из-за чего их ученики не могут сформировать полноценную музыкальную картину в своем сознании» [146, с.172] – пишет Джин Ши.

В настоящее время во многих обычных музыкальных школах Китая есть недостаточно профессиональные в этом отношении преподаватели фортепиано, они слишком утилитарны и стремятся к быстрому успеху. Поэтому необходимо в первую очередь повышать уровень педагогических кадров в этом аспекте.

У разных детей есть определенные индивидуальные различия в процессе обучения, что является неизбежным явлением в обучении игре на фортепиано. Чтобы каждый ребёнок мог достичь наилучших результатов обучения, он должен обучаться в соответствии со своими способностями и физическими возможностями [189]. Это изначальный принцип развития творческого мышления в обучении игре на фортепиано, позволяющий достичь наибольшего прогресса. Он нацелен на использование исполнительских приёмов, на основе которых должен быть выстроен целенаправленный учебный процесс.

Недостаточно при этом просто расширять музыкально-слуховой «багаж» и эмоциональную чувствительность школьника. Важно формировать у него потребность личностного понимания музыки, для чего следует уделять внимание также развитию общей музыкальной культуры ребёнка. То есть сначала требуется наличие индивидуального музыкально-эмоционального опыта, затем рациональное познание стиля и характеристик музыкальных произведений, и далее – глубокое понимание их художественного содержания с включением исторического и стилевого фона, структуры, авторских и национальных черт и т.д.

Преподаватель занимается обучением общим базовым понятиям, но он должен стремиться мотивировать учащегося использовать свое собственное независимое мышление, чтобы думать о музыке, понимать музыку и создавать музыку. Мотивационный фактор крайне важен именно в детском возрасте. Необходимо заинтересовать ребёнка в игре на фортепиано как исполнительском искусстве [96]. А это значит воспитание музыкального артистизма и творческих способностей и это необходимо начинать с раннего возраста. Музыка может освободить сознание детей, а исполнение фортепианных пьес – стимулировать жизненную силу творческого мышления. Обучаясь игре на фортепиано, учащиеся могут активизировать свою мыслительную деятельность и сделать свое восприятие внешнего мира более личностным.

Например, при исполнении классической китайской мелодии «Отражение луны в двух родниках», ребёнка можно побудить думать в одиночестве, смело воображать и вырваться из ограничений, связанных с этой мелодией. Он может почувствовать грусть, но так ли это на самом деле? Может быть, эта пьеса выражает свободу и легкость мироощущения. То есть необязательно учить в соответствии с традиционными концепциями и выводами, а стимулировать у своих воспитанников независимые суждения.

Творческое мышление позволяет учащимся использовать свои собственные уникальные способы понимания и решения проблем, которые приводят к художественным результатам. *Понятие «творческое мышление» мы понимаем как совокупность абстрактного и интуитивного мышления с включением соответствующих этим типам методов – аналогию, индукцию, дедукцию, анализ и синтез с одной стороны; образные представления, воображение, ассоциации – с другой.*

Любое творчество неразрывно связано с воображением. А. Эйнштейн ясно указал в одном из своих интервью, что воображение – это форма творческого мышления. Именно визуализация воображения сыграла важную роль в научной деятельности Эйнштейна, особенно в создании теории

относительности. Будь то древние поэты или современные великие писатели – произведения, которые они создали, неотделимы от воображения. Процесс исполнения на фортепиано не только выражает эмоции и мысли пианиста, но и отражает особенности внутреннего мира композитора, создавшего это произведение.

В этом ключе важно повышение способности учащихся к восприятию музыки. Так называемое «чувство музыки» – это на самом деле восприятие музыки учащимся, а оно всегда довольно индивидуально. Любимая музыка у всех детей разная, поэтому в фортепианном классе необходимо давать целевые рекомендации в соответствии с личными характеристиками конкретного ребёнка [154]. В общей задаче развития творческого мышления учащихся, повышение способности воспринимать музыку является ключевым, так как она формирует *слуховые представления ребёнка*.

В процессе обучения учителя должны уделять внимание развитию у своих воспитанников навыков активного слушания. Когда учащиеся играют, их можно попросить обратить внимание на их собственные выступления – развить способность слушать и постоянно пересматривать то, что они узнали, с точки зрения динамики, интонации, темпа, звукоизвлечения и т.д. Собственный опыт преподавания показывает, что это не только очень полезно для обучения начинающих пианистов, но также оказывает большую помощь в развитии их творческого мышления. Когда учащиеся имеют собственное уникальное понимание музыки, которую они слышат, то могут слышать и музыкальный язык создания художественной красоты произведения. То есть, какие средства выразительности использует композитор. После этого им легче будет научиться обуславливать своё звукоизвлечение на фортепиано с предполагаемой акустической картиной музыкальной пьесы.

Учителя обучают определённым исполнительским приёмам, но ученики не могут слепо научиться воспринимать музыкальную терминологию, потому что символы на нотах не обладают эмоциями. Чтобы выразить концепцию автора произведения, требуется понимание и воображение исполнителя во

время выступления. Учителя должны научить учеников использовать свой разум и эмоции, чтобы отыскать скрытый смысл, воскресить эти музыкальные символы и дать им жизнь. Таким образом, конечная цель обучения игре на фортепиано – позволить ученикам перейти от первоначального восприятия нотного текста к повторному появлению похожих эмоций, но это требует ясного понимания художественных намерений композитора и способности воспроизводить эмоции, которые вызывает то или иное музыкальное произведение.

С точки зрения современной психологии и педагогики, творческое мышление человека представляет собой два действующих типа – совокупное и смешанное [153]. Причём последнее обладает более гибкими и уникальными характеристиками. Этот тип прямо противоположен совокупному мышлению, что проявляется в разделении центральной проблемы на несколько направлений, чтобы быстрее найти решение проблемы. Такая деятельность не ограничивается уже усвоенными знаниями, она постоянно корректируется и развивается. Например, восприятие музыкальных произведений всегда связано с процессом непрерывных открытий и новшеств и, следовательно, задействования глубоких мыслительных процессов.

Так называемое «творческое мышление» в фортепианной педагогике относится к обновлению и корректировке накопленного исполнительского и методического опыта и результатов работы в этой сфере, чтобы поведение и рефлексия могли соответствовать реальным потребностям развития начинающего пианиста [99]. Такое мышление должно являться доминирующим как источник адаптивного поведения в дивергентности как методе творческого открытия. Во время обучения игре на фортепиано учителя должны уделять все внимание на то, как учащиеся анализируют исполнительский материал, а для этого – стремиться создать непринужденную и комфортную учебную атмосферу в классе.

В качестве отправной точки фортепианный педагог должен сформировать интерес к занятиям, усилить у ребёнка чувство собственного

стремления к изменениям, мобилизовать инициативу, предоставить творческое пространство для смелости в самостоятельной рефлексии.

Если говорить о конкретных формах, то можно предложить какие-либо задания в смежных видах искусств, коррелируя их с конкретной музыкально-технологической задачей. Например, для развития образного мышления в исполнении кантиленной пьесы, можно использовать близкие по содержанию рисунки ребёнка. Также помогает учащимся получить более полное понимание изучаемой музыки через междисциплинарные знания, знакомство с литературными и поэтическими произведениями.

Ещё одна, очень эффективная форма – организация и проведение разнообразных музыкальных программ и других выступлений за пределами школы. В практическом учебном процессе преподаватели музыкальных школ должны активно поощрять и направлять своих учеников к участию в конкурсах и других мероприятиях, мотивировать детей к накоплению опыта публичных выступлений, находить в них новые музыкальные вдохновения и идеи. Даже в рамках своего класса учитель может проводить разнообразные импровизированные конкурсы по исполнительскому мастерству, например, полифонического произведения или современной пьесы китайских композиторов и т.д. Причём, ученики могут выступать одновременно и как исполнители, и как эксперты для своих товарищей. После чего обязательно проводится открытое обсуждение результатов и награждение победителей.

Внеклассные мероприятия это и организация посещений филармонических или городских концертов, музеев, художественных выставок. В такой деятельности фортепианный педагог обновляет форму и содержание своих занятий в классе, проявляет координирующую роль, позволяя учащимся проявить свою инициативу, стимулировать энтузиазм учащихся, находить и развивать свое собственное творческое вдохновение. В таких мероприятиях, где предоставляется возможность для выступлений на небольших концертах или лекциях, учащиеся могут больше проявлять свои

таланты. Энтузиазм от участия в них способствует развитию инициативы и творческого потенциала учащихся в обучении.

Также необходимо обеспечивать возможность своим ученикам большей свободы в выборе репертуара в соответствии с их собственными предпочтениями и чувствами. Таким образом формируется индивидуальный стиль исполнения учащегося. Кроме того, это может помочь ребёнку углубить свое понимание и память.

Данный процесс в дидактическом плане связан с поощрением учащихся к самостоятельному размышлению о возникающих технологических проблемах, стимулирование интереса к совместному с педагогом поиску методов их решения [98]. С позиции исполнительства, актуализируя творческое мышление начинающих пианистов, преподаватель сосредотачивает своё внимание на развитии у своих воспитанников эмоционального выражения и артистических качеств в игре на инструменте, сочетая игровое мастерство с художественной коннотацией музыкальных произведений.

Развитие творческого мышления юного пианиста – долговременный процесс. Необходимо формировать познавательные способности учащихся относительно характера музыкальных произведений, запечатлённого в многочисленных ремарках в нотном тексте. Чтобы лучше понять смысл и стиль исполняемых произведений, важно тщательно изучать нотный текст в комплексе. При этом, педагог также должен уделять внимание усилению знаний по теории музыки, чтобы учащиеся могли правильно понимать тональность, гармонии, структуру и жанр изучаемых произведений. Всё это крайне важно для точного выражения художественного содержания и, в конечном итоге, повышения уровня творческого мышления самих учащихся. Кроме того, способность учащихся распознавать качество и тембр звука, дифференциацию различных слоёв музыкальной фактуры. Для этого даже начинающий пианист должен сохранять высокую степень концентрации внимания в процессе слушания музыки, соединять «уши, руки и сердце»,

чтобы по-настоящему понимать эмоции, выражаемые в пьесе, находить и исправлять собственные недостатки в своём исполнительстве.

Творческое мышление – неперенный атрибут, который нельзя игнорировать в современном обучении игре на фортепиано и который связан с реализацией следующих педагогических условий.

1. Воображение – основа творческого мышления.

Если при обучении игре на фортепиано ученики хотят действительно хорошо сыграть произведение, они должны сначала представить музыку, которую они хотят играть, и вызвать эмоциональный резонанс. Поскольку музыка – это абстрактное искусство, можно использовать различные методы обучения в соответствии с учебным содержанием, стимулировать зрение и слух учащихся чтобы расширять их воображение. Поясним это на примере китайской фортепианной пьесы «Северный ветер», созданной на основе танцевальной драмы «Белокурая девушка». Как известно, эта китайская опера была создана коллективно в Яньаньской академии искусств и литературы Люксун, написана Хэ Цзинчжи, Дин И, Чжан Лу и другими авторами. Номер «Северный ветер» основан на народных песнях Хэбэя и адаптирован для фортепиано Люси Тан. Недостаточно будет просто на словах рассказать содержание этого произведения. В этом случае ученикам будет сложно эмоционально резонировать с музыкой. Часто приходят на помощь прослушивание различных интерпретаций, в том числе, и оркестровой, использование мультимедиа, визуальный ряд. Ученикам предлагается представить музыку, которую они играют, развить свое творческое мышление и лучше понять сочетание звуковой и эмоциональной формы. Следует также обратить внимание на использование педали в этой пьесе. Некоторые преподаватели даже говорят, что «педаль – третья рука пианиста», что полностью объясняет важность её использования.

Это касается и отработки технологических деталей. Например, вибрато в высоком регистре в начале вступительной части пьесы может начинаться медленно, а затем постепенно ускоряться. Можно представить, что занавес

сцены медленно открывается. Следующие квартоли шестнадцатых нот должны постепенно увеличиваться в интенсивности и скорости постепенно, полностью отражая сцену, где ветер дует сильнее, а снег падает холодной зимой. После чего звучит мелодия, создавая прекрасный образ невинной и чистосердечной девушки. Учителя помогают ученикам представить себе это музыкальное произведение, чтобы ученики не только играли правильные ноты во время игры, но, чтобы эти картины появлялись в их сознании, когда они играют, что стимулирует их воображение и творческие способности. Как правило, эта музыка, её интонационный и образный строй близки китайским детям.

Более сложная задача состоит в точной передаче знаменитого шопеновского *rubato* в вальсе ми-бемоль мажор. Учителя могут играть вальс для учеников в классе, позволяя ученикам свободно комбинировать свои движения и вальсировать с музыкой. Посредством ритма тела и вращения ученики могут не только почувствовать нужный ритм в движениях музыкальной фактуры, но также представить и испытать великолепную и грандиозную сцену европейского придворного танца романтической эпохи XIX века.

2. Использование индуцирующих вопросов, стимулирующих развитие творческого мышления.

«Учителя задают вопросы, ученики отвечают» – традиционная образовательная модель, которую мы чаще всего используем. Хотя этот режим обучения может позволить учащимся усваивать новые знания, стимулировать развитие творческого мышления таким образом непросто – учащиеся часто не интересуются процессом обучения. Более эффективная модель – сначала учащиеся предварительно обнаруживают проблемы, затем учителя и их воспитанники совместно исследуют и решают эти проблемы. В этом режиме учащиеся больше проявляют инициативу и улучшают результаты обучения.

Например, при изучении «стаккато от предплечья» во втором разделе пьесы «Северный ветер», если учитель просто рассказывает об основных

моментах этого штриха, а затем демонстрирует их, дети часто находят их содержание простым и скучным. Когда они слушают такую «лекцию», они рассеянны и не имеют глубокого понимания ключевого содержания. Для изменения существующего положения, необходимо попросить сыграть только данный фрагмент. Поскольку ученики ещё не научились работать правильно предплечьями, они столкнутся с трудностями и обнаружат проблемы в игре. Например, что, если они используют стаккато запястья или пальца, им не всегда удастся достичь того напряжения, которое музыка хочет выразить? А если увеличить интенсивность, почему во время игры болят запястья? И другие вопросы. Эти пункты становятся важными темами для обсуждения.

Когда учитель сталкивается с проблемами, поднятыми учениками, он не говорит ученикам, как их решать, а обсуждает и ищет способ решения вместе с ними. В процессе обучения учитель может сначала попросить своего подопечного сравнить штрих стаккато в разных произведениях, например, в данной пьесе и этюде Черни оп. 849. Благодаря анализу и игре ученик обнаружит, что стаккато в пьесе «Северный ветер» сильнее, чем в этюде, звук более звонкий и проникающий. Поскольку ученик самостоятельно выявил проблему, он будет более серьезно относиться к её решению. Благодаря этой модели обучения, основанной на вопросах, обучающиеся первыми обнаруживают проблемы, и ищут ответы совместно, то есть могут по-настоящему участвовать в процессе поиска знаний. В классе учащиеся выражают свое мнение, активно ищут решения проблем, они заинтересованы в обучении, что способствует развитию творческого мышления.

3. Домашнее задание для закрепления полученных знаний и развития творческого потенциала учащихся.

Определяя круг того, что должен сделать ученик дома, всегда необходимо предусматривать пространство для тех задач, которые можно попробовать решить самостоятельно. Например, в произведении «Северный ветер» в основном используются два типа аккомпанемента – длинное арпеджио и аккордовое сопровождение. Первый выражает плавные и нежные

эмоции, а второй – веселые и живые. Во время обучения учитель направляет учеников на самостоятельное выполнение анализа звуковой фактуры и функции гармонии в этих разделах.

4. Совершенствование системы оценок.

Необходимо определить систему критериев оценки развития творческого мышления учащихся. При традиционной оценке игры на фортепиано учителя уделяют больше внимания мастерству учащихся в технологии игры. Ученики знают об этом и соответственно этому выполняют задания. Их игра становится бессодержательной, обезличенной, хотя и формально правильной. Они надеются за это получить отличную оценку. Поэтому, если учителя хотят побудить учеников «осмелиться думать, осмелиться спрашивать и осмелиться творить» [196, с.105] в процессе обучения игре на фортепиано, они должны побуждать их мыслить смело, улавливать вдохновение, укреплять уверенность в себе и формировать свою личность во время и после занятий. Следовательно, при оценке результатов следует не только сосредоточить внимание на овладении ими исполнительских навыков, но и на способности обнаруживать и решать комплексные проблемы во время и после занятий. А также на том, насколько они способны творчески конструировать полученные знания. Кроме того, важно поощрять участие в концертах и вообще публичной деятельности, добавляя дополнительные баллы в итоговую оценку.

5. Развитие навыков чтения нот с листа.

Пианистические навыки в музыкальной школе невозможно развивать без постоянного внимания к чтению нот с листа незнакомых пьес. Через нотную графику можно увидеть музыкальный стиль и понять эмоции композитора, чтобы точно передать произведение [50]. Нередко значения множества обозначений в тексте игнорируются и ноты просто играют механически, без смысла. Каждая графическая ремарка незаменима, ведь с её помощью композитор пытается помочь исполнителю точно выразить свои художественные намерения. В развитии у учащихся способности

самостоятельно читать ноты (обычно то, что включено в нотный текст: различные ключи, ритм, метр, темп, музыкальная выразительность и т. д.), следует сначала изучить музыкальное произведение «глазами» и внутренним слухом, попытаться эскизно сформулировать предполагаемый образный строй, штрихи, динамику, лексическое строение, возможный темп, основные трудности. И только после такого предварительного (слухового и зрительного) изучения попытаться воспроизвести текст акустически. Умение качественно читать ноты «с листа» – важнейший навык пианиста и это следует развивать уже на начальном этапе обучения.

6. Использование конвергентного и дивергентного типов мышления в обучении игре на фортепиано.

Игра на фортепиано – это способность понимать содержание музыкальных произведений и передавать их красоту через исполнительское искусство. Эти два фактора взаимодействуют друг с другом в повышении уровня игры на инструменте, формируя базу используемых технологических приёмов. Чтобы выразить ощущения от фортепианных произведений мы должны использовать и руки, и мозг, и свои внутренние эмоции. Последние имеют большое значение в обучении начинающих пианистов, они формируют способности к художественному исполнению, чтобы не только поражать других техническим мастерством, а эмоционально тронуть слушателей. Играя, мы часто чувствуем, что музыкальное произведение заставляет нас грустить или радоваться. Нас часто трогает фортепианная пьеса, но нами движет не её технологическое воплощение, а настроение, которое она выражает. И если вы хотите, чтобы такие же эмоции испытывала публика, вы должны научиться отражать соответствующий образный строй. Это важно понимать каждому исполнителю, даже начинающему, пианисту. Понятно, что эти эмоции всегда лично окрашены.

В музыкальной школе они основаны на так называемом модально-звуковом опыте ребёнка – индивидуальном психическом континууме, обеспечивающем уровень и качество познавательного контакта ребёнка с

окружающей средой, а также избирательность его восприятия многоуровневой информации.

Исходя из этого, *доминирующим вектором учебного процесса фортепианного класса китайских музыкальных школ должно быть не только передача педагогом определённых знаний и умений своему воспитаннику, а создание творческой информационно-образовательной среды, максимально способствующей самореализации юных пианистов.* В этом контексте ключевыми являются два момента. Первый – актуализация абстрактно-логических форм получения учащимся теоретической информации и практических навыков, развивающих различные способы мышления – от аналитического до ассоциативного [140]. То есть вербальный компонент профессиональной компетенции фортепианного педагога, на что мы указывали в предыдущем параграфе. Второй – учитель не просто передает ученикам свой опыт исполнительских навыков и методических знаний, а делится принципами своей собственной самоорганизации исполнительско-мышечного аппарата и получения синтезированной и интегрированной информации относительно самых разнообразных характеристик изучаемого произведения.

В качестве дидактического инструмента такого процесса выступает обращение к дивергентному и конвергентному типам мышления. Принято считать, что эти два типа противопоставляются друг другу. Но этот тезис во многом неправильный. Их значимость в фортепианной подготовке весьма контекстуальна и зависит от конкретных музыкально-педагогических задач и других факторов, например, возраста учащегося, его психологических характеристик. Таким образом, это часть одного процесса поиска решений технологических и художественных задач и проверки их эффективности, правомочности и обоснованности.

Первый тип связан с дифференцированным обучением, основанном на индивидуально-психологических особенностях конкретного учащегося. Это метод творческого мышления, применяемый обычно в многоуровневых

задачах, и заключается он в поиске множества решений одной и той же проблемы, что весьма характерно именно для музыкального обучения, особенно в части выявления «интерпретационного поля» исполняемого фортепианного произведения [52]. Поясним это на примере выбора того или иного способа звукоизвлечения или штриха. Поиск вариантов будет зависеть от множества субъективных и объективных факторов – стилевой и жанровой принадлежности пьесы, конкретной фактуры, предполагаемого образного содержания, регистра, использования педали и т.д. Наконец, физических возможностей учащегося, его эмоционально-образных ощущений и вкусовых представлений, а также технических характеристик инструмента и акустики помещения.

Конвергентный же тип мышления заключается в собирании и логической интеграции учащимся всей информации, связанной с работой над произведением для выяснения, что именно полезно для выработки оптимального решения. Такой тип мышления также активизирует не только технологические навыки юного музыканта, но и его теоретические и культурные знания и эмоции при интерпретации фортепианных произведений. Подчеркнём, что развитие как конвергентного, так и дивергентного мышления активизирует способности учащегося воспринимать красоту музыки, совершенствуя, как навыки, так и эмоции, что предполагает необходимость комплексного изучения произведения аналитически и эмоционально.

Например, ученик должен понимать все обозначения в нотном тексте – лексическое строение произведения, его форму, исторический стиль, строение и характер мелодии и т.д. Такое мышление помогает молодым музыкантам улучшить их способность воспринимать музыку, так как требует объединения содержания фортепианных произведений и других связанных факторов, а затем усвоения этой информации. В процессе интерпретации необходимо всесторонне понимать фортепианные произведения. Другими словами, мы должны не только понимать модуляцию тональности в каком-либо

произведении, но также – зачем это делает композитор, какие эмоции и содержание он в это вкладывает.

Данный процесс активизирует художественное начало, а не просто имитационное обучение, которое сильно тормозит развитие творческих способностей учащихся. То есть собирается, анализируется и объединяется многоаспектный контент. И когда на сцене играет даже начинающий пианист, он не только выполняет чужие указания и имитирует исполнительские приёмы своего педагога, но и обязательно добавляет в них собственное понимание и эмоции.

Развитие конвергентного и дивергентного типов творческого мышления в фортепианном классе обусловлено необходимостью соблюдения ряда педагогических условий в учебном процессе. Например, точной диагностикой индивидуальных способностей начинающего пианиста, пониманием сильных и слабых сторон его исполнительского психолого-физиологического аппарата, ясным целеполаганием обучения, определением возможных средств педагогического воздействия, а также изучением эффективности педагога и динамики творческого развития учащихся. После этого преподаватель намечает индивидуальную траекторию пианистического становления своих воспитанников в создаваемом информационно-образовательном пространстве, объединяя аудиторный и внешкольный контент в единую систему, учитывая соответствующие педагогические технологии и возрастающие требования к содержанию фортепианного образования.

Таким образом, целью актуализации творческого мышления начинающих пианистов является не только развитие у учащихся знаний и способностей к обучению, но и формирование способности проявлять свою субъективную инициативу в этом процессе. С развитием экономики Китая и дальнейшим прогрессом всего общества востребованность художественных талантов неизбежно будет возрастать. И все больше внимания будет уделяться творческим качествам и способностям учащихся.

Исходя из вышеизложенного, *педагогические условия*, направленные на художественное развитие юного пианиста, связаны с интерактивными формами создания информационно-образовательной среды, максимально способствующей творческой самореализации учащегося, проявлению его инициативы, расширению музыкально-слухового опыта, исполнительской и внеаудиторной деятельности, привлечению междисциплинарных знаний, формированию профессионально-личностных интерпретационных качеств, обращению к конвергентному и дивергентному типам мышления как основы рефлексивных процессов в фортепианном классе, использованию контекстно-индуцирующих вопросов и заданий, диверсификации изучаемого репертуара, в том числе, за счёт национального сегмента.

Массовое обучение игре на фортепиано в Китае даёт большему количеству детей прекрасную возможность воспринимать и исследовать себя и окружающий мир, осознать свою ценность и развитие в жизни. В сегодняшнюю быстро развивающуюся эпоху творческое мышление получило беспрецедентное признание. Это не только требование для социального развития, но и качество мышления, необходимое для непрерывного развития художественных талантов учащихся, предполагающее корректировку содержания и методов обучения. Фортепианная подготовка не должна ограничиваться традиционными знаниевыми парадигмами, а иметь просветительский характер и быть более интегрированной в повседневную жизнь ребёнка. Разнообразные тренинги творческого мышления дают ученикам возможность раскрыть все свои пять чувств, мобилизовать разум и преобразовать самое чистое и примитивное восприятие нотных символов в музыкальное исполнительство.

Выводы по главе 2

1. Доминирующим вектором учебного процесса фортепианного класса китайских музыкальных школ должно быть не только передача педагогом определённых знаний и умений своему воспитаннику, а создание информационно-образовательной среды, максимально способствующей творческой самореализации юных пианистов.

2. Понятие «творческое мышление» мы понимаем как совокупность абстрактного и интуитивного мышления с включением соответствующих этим типам методов – аналогию, индукцию, дедукцию, анализ и синтез с одной стороны; образные представления, воображение, ассоциации, с другой.

3. Данный процесс в дидактическом плане связан с поощрением учащихся к самостоятельному анализу возникающих технологических проблемах, стимулирование интереса к совместному с педагогом поиску методов их решения. С позиции исполнительства, актуализируя творческое мышление начинающих пианистов, преподаватель сосредотачивает своё внимание на развитии у своих воспитанников эмоционального выражения и артистических качеств в игре на инструменте, сочетая игровое мастерство с художественной коннотацией музыкальных произведений.

4. В формировании у учащегося потребности личностного понимания музыки следует уделять внимание также развитию общей музыкальной культуры, выражающейся в индивидуальном музыкально-эмоциональном опыте ребёнка, интеллектуальном познании стиля и других характеристик музыкальных произведений, а также глубоком понимании их художественного содержания. Данный процесс актуализирует абстрактно-логические формы получения учащимся теоретической информации и практические навыки,

развивающие различные способы мышления – от аналитического до ассоциативного.

5. Преподаватель фортепиано не просто передает ученикам свой опыт исполнительских навыков и методических знаний, а делится принципами собственной организации мышечно-двигательного аппарата и получения синтезированной и интегрированной информации относительно самых разнообразных характеристик изучаемого произведения.

6. Дидактическим инструментом активизации творческого мышления в начальном обучении игре на фортепиано выступает обращение к дивергентному и конвергентному типам мышления. Первый тип связан с дифференцированным обучением, основанном на индивидуально-психологических особенностях конкретного учащегося. Это метод творческого мышления, применяемый обычно в многоуровневых задачах, и заключается он в поиске множества решений одной и той же проблемы, что весьма характерно для музыкального обучения, особенно в части выявления «интерпретационного поля» исполняемого фортепианного произведения. Конвергентный тип мышления заключается в собирании и логической интеграции учащимся всей информации, связанной с работой над произведением для выяснения, что именно полезно для выработки оптимального решения. Их использование в фортепианной подготовке носит контекстуальный характер и зависит от конкретных музыкально-педагогических задач и других факторов, например, возраста учащегося, его психологических характеристик. Таким образом, это часть одного процесса поиска решений технологических и художественных задач и проверки их эффективности, правомочности и обоснованности.

7. Целью актуализации творческого мышления начинающих пианистов является не только развитие у учащихся знаний и способностей к обучению, но и формирование способности проявлять свою субъективную инициативу в этом процессе. Такое мышление должно являться доминирующим как источник адаптивного поведения в дивергентности как методе творческого открытия.

Глава 3. ИННОВАЦИОННЫЕ СПОСОБЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РАЗВИТИЯ ДЕТЕЙ В ФОРТЕПИАННОМ КЛАССЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ КНР

3.1. Содержание констатирующего этапа опытно-экспериментального исследования

Автором диссертации была исследована проблема актуализации художественного аспекта обучения пианистов в музыкальных школах КНР. Учебный процесс фортепианного класса рассмотрен в социокультурном контексте современного Китая. С этих позиций изучены научные работы, посвящённые вопросам стратегического планирования детского фортепианного образования в стране, а также методические подходы, характерные для технологической практики подготовки юных пианистов. Было выяснено, что несмотря на общее повышение уровня преподавания фортепиано в китайских музыкальных школах, проблема актуализации художественного аспекта обучения особенно серьёзна на начальном этапе, когда преобладающий инструктивный репертуар, в целом, направленность учебного процесса, связана с формированием базовых технологических навыков, а не с творческим развитием начинающих музыкантов.

Есть и другая крайность, особенно, в частных учебных заведениях – когда, во многом, из-за недостаточного исходного уровня музыкальных способностей обучающихся, условий «рыночной конкуренции», встречающейся профессиональной некомпетентности преподавателей игра на фортепиано превращается в развлекательный вид досуга с использованием произведений с низким художественным содержанием.

Решение этой ключевой проблемы мы видим в формировании интерпретационных качеств юных пианистов через развитие у них творческого мышления и способности художественного выражения исполняемых произведений. Технологическим инструментом данного подхода может стать использование различных форм интерактивного обучения в начальных классах музыкальных школ [66]. То, что на сегодняшний день, к сожалению, практически не применяется в фортепианном классе.

Выяснение эффективности применения интерактивных форм обучения как инструмента творческого развития юных пианистов и стало целью проводимого эксперимента.

Опытно-экспериментальное исследование проводилось в течение трёх учебных лет (2018/2019, 2019/2020, 2020/2021) в фортепианной школе «Гуланьюй» при Центральной консерватории. Это единственное структурное подразделение ведущего музыкального вуза КНР, ориентированное на детское обучение, расположенное не в Пекине и специально созданное в целях укрепления сотрудничества между регионами страны, привлечения талантливой молодёжи для получения качественного и всеобъемлющего образования в области фортепианного искусства.

Фортепианная школа Гуланьюй при Центральной консерватории – это государственное музыкальное учреждение, созданное городским народным правительством провинции Фуцзянь совместно с Центральной консерваторией в 2007 году. Директор школы назначается Центральной консерваторией музыки, нынешним руководителем является профессор Ли Синь. Данная школа специализируется на обучении учащихся с первого класса начальной школы до третьего класса средней школы (в возрасте 6-17 лет). Школьная система делится на 6 лет начальной школы, 3 года неполной средней школы и 3 года средней школы старшей ступени. После прохождения полного курса, сдав вступительные экзамены, учащиеся могут поступить в

музыкальный вуз, чтобы продолжить обучение. В настоящее время в школе обучается 426 учащихся.

Изначально предполагалось только фортепианное обучение, поэтому у школы такое название. Затем, в целях подготовки кадров для всестороннего развития подрастающего поколения и удовлетворения потребностей в трудоустройстве, были добавлены другие профили – струнные инструменты, вокал, хор и хореография. В школе фортепиано преподаётся как основной предмет, но имеется также курс общего (базового) фортепиано для других специальностей. Специальное фортепиано преподаётся в индивидуальной форме, тогда как общее – в мелкогрупповой, чаще всего по три человека. Хотя и это варьируется по мере необходимости, преподаватель имеет возможность провести индивидуальный урок.

В настоящее время в школе работают тридцать восемь преподавателей фортепиано, которые окончили престижные мировые музыкальные вузы – Центральную консерваторию в Пекине, Шанхайскую академию музыки, Ганноверский университет музыки и театра (Германия), Высшую школу музыки имени Ганса Эйслера (Берлин), Королевскую академию музыки (Великобритания), Парижскую высшую педагогическую школу (Франция), Музыкальную академию Новой Англии (США), Академию музыки Хельсинки (Финляндия).

У детей, обучающиеся в классе фортепиано, есть два урока игры на фортепиано в неделю, форма занятий индивидуальная, каждое занятие длится 45 минут, сначала предлагается базовый курс музыки и воспитание профессионального музыкального мастерства учащихся. В дополнение к профилирующим предметам школа также предлагает элективные курсы для разных отделений. Такие как музыкально-цифровые технологии, настройка фортепиано, производство смычковых музыкальных инструментов, хоровой класс, теория музыки, сольфеджио, музыкальное воспитание и другие. Одно занятие также длится 45 минут. Это делается для того, чтобы помочь учащимся освоить теоретические музыкальные знания.

Данная программа обучения уделяет особое внимание разностороннему сочетанию музыкальных знаний и навыков, развитию исполнительских способностей учащихся. Например, предлагается специальный курс по музыкальной ритмике, требующий от учащихся исполнения коллективных танцевальных движений под музыку. Такая дисциплина позволяет детям ощутить очарование музыки и танца в игре, и в то же время развивает навыки работы в команде и улучшает творческие способности.

Каждый семестр школа приглашает известных фортепианных педагогов для проведения мастер-классов, активно организует для учащихся различные исполнительские мероприятия. Так, например, воспитанники этой школы выступали в составе фортепианного ансамбля на концерте Весеннего фестиваля Фуцзянского художественного института и исполняли произведение «Волна Гуланьюй» в сотрудничестве с хором Сямэнь на канале CCTV. Школа также ежегодно организует концерты учащихся для местных любителей музыки. Дети посещают городскую фортепианную фабрику, чтобы получить знания о процессе производства и обслуживания этого инструмента.

Важным образовательным направлением фортепианной школы Гуланьюй является побуждение учащихся к участию в художественных конкурсах для повышения их профессионального уровня. Администрация активно отправляет своих воспитанников на участие в различных пианистических состязаниях, учащиеся школы завоевали множество профессиональных наград в стране и за рубежом. Например, недавно представители школы получили шестнадцать наград в финале XVI-го Гонконгского азиатского открытого конкурса пианистов. Отличительной особенностью этой школы является внимание к музыкально-теоретическим знаниям, высокий уровень преподавания предмета сольфеджио. Контрольные формы специального фортепиано предусматривают исполнение учащимся довольно разнообразного репертуара, включающего этюды на разные виды техники, полифонические произведения, классические сонаты и концертные пьесы XIX-XXI веков.

Обозначенная цель предполагала решение следующих задач:

- организация учебного процесса, направленного на повышение субъектности юного пианиста, более тесное диалогическое взаимодействие всех участников образовательно-коммуникативного пространства (включая родителей), работу в малых группах на основе кооперации и сотрудничества, диверсифицированное использование активно-ролевой деятельности, интерактивных и тренинговых форм;
- формирование способности учащихся восприятия и понимания музыкальных произведений в соответствии с разными стилями, жанрами, национальной атрибутикой, критериями оценки, образным выражением, включение в эту систему национальных китайских произведений и на этом материале совершенствование исполнительских навыков и художественного вкуса начинающих пианистов;
- стимулирование обучающихся к воображению как выражению собственных чувств, генерирующего творческое мышление и потребность максимальной концентрации комплексного исполнительского аппарата в предполагаемом звучании, слуховой активности и двигательных ощущениях;
- выстраивание индивидуально ориентированной мотивации к обучению, соотносимой с характером ребёнка, его этическими ценностями, физическими возможностями, взаимоотношениями с товарищами по классу, семейной ситуацией;
- использование абстрактно-логических форм получения учащимся теоретической информации и практических навыков, развивающих различные способы мышления – от аналитического до ассоциативного с включением соответствующих методов – аналогию, индукцию, дедукцию, анализ и синтез с одной стороны, образные представления, воображение, ассоциации – с другой;
- активизация процесса становления у учащихся-пианистов комплекса интерпретационных качеств, таких, как креативность,

самостоятельность, внимание, поисково-преобразующий стиль мышления, рефлексивные и коммуникативные качества, умение аргументировать и отстаивать свою позицию, способность к выдвижению гипотез, художественных идей;

- проведение просветительских лекций-концертов силами обучающихся и преподавателей, а также конкурсов на лучшее исполнение национальных произведений, организация разного рода внеклассных мероприятий, связанных с посещением театров, художественных выставок, концертов, музеев, библиотек.

Реализация поставленных цели и задач исследования определила содержание экспериментальной работы, в ходе которой использовались следующие методы: педагогическое наблюдение, профессиональное общение, взаимодействие с коллегами, беседы с обучающимися и их родителями, диагностика параметров различных компонентов художественной подготовки школьников, обучающий эксперимент.

На констатирующем этапе эксперимента (2018-2019 учебный год) проводилась диагностика исходного состояния художественного развития учащихся в фортепианном классе, их готовности к интерактивному взаимодействию. Я ориентировалась на экспертные оценки, индивидуальные мнения моих коллег, преподавателей школы, результаты зачётных форм, сведения из индивидуальных планов учащихся. В ходе этого этапа я вносила уточнения в свои наблюдения для большей достоверности данных.

Основные виды моей практической деятельности на констатирующем этапе:

- беседы (а фактически это были дискуссии, проблемное обсуждение) с коллегами – преподавателями фортепиано в школе;
- участие как эксперта в контрольных формах (зачёты и экзамены) фортепианного отделения;

- коммуникация с учащимися (беседы, интервью, небольшие задания) и их родителями;

- изучение учебных документов (индивидуальные планы, дневники, характеристики);

- пассивная педагогическая практика (присутствие на уроках преподавателей школы).

Таким образом, сбор эмпирического материала проводился путем анализа различных образовательных документов, а также бесед с учащимися, их родителями, учителями разных предметов. Я решила не проводить анкетного опроса, поскольку вопросы анкеты обычно бывают достаточно унифицированы и ответы не всегда достоверно отражают специфику каждого ребёнка. Тем более, учитывая возрастные градации, имеющие ключевое значение в данном случае. В этот период дети активно развиваются как в физически, так и интеллектуально и психоэмоционально.

Кроме того, большое значение имеет окружающая ребёнка, не образовательная среда – это его родители и близкие, друзья и сверстники. Я в полной мере осознавала проблему объективности критериев и результативности проводимого эксперимента. Мой педагогический опыт показывает, что дети, обучающиеся игре на фортепиано в музыкальных школах, очень часто развиваются неравномерно. На это влияет не только организованный учебный процесс, квалификация педагога, но и его собственные индивидуальные факторы.

На стадии констатирующего эксперимента в течении учебного года мною были проведены различные действия со 112 учащимися-пианистами школы (в некоторых случаях и с родителями учеников или в их присутствии) в возрасте с семи до двенадцати лет. Вопросы затрагивали **рефлексивный, мотивационно-эмоциональный и поведенческий компоненты** художественного взаимодействия ребёнка с музыкальным искусством.

В рефлексивном компоненте меня интересовали интеллект и развитие памяти учащегося, его логическое мышление, способность к схематическим

построениям, ощущение формы изучаемого произведения (структурирование на лексические конструкции), уровень музыкального слуха, обращение к междисциплинарным знаниям.

Параметры мотивационно-эмоционального компонента – восприятие музыкальных произведений, самооценка учащегося, его способность к сопереживанию, эмпатии, сочувствию, а также такие личностные качества как застенчивость, прилежание, упрямство, дружелюбие, любознательность, работоспособность, позитивное отношение к учебному процессу.

Поведенческий компонент затрагивал коммуникативные качества учащегося, его открытость к общению, организацию своей домашней работы, планирование будущей деятельности, исполнительскую практику, посещение различных культурных мероприятий.

В ходе первичного эмпирического исследования мною был выявлен достаточно высокий (93%) уровень интереса учащихся к занятиям по фортепиано, причем он не снижался после начальных классов, как это часто бывает. В рефлексивном аспекте было зафиксировано владение почти всеми учащимися (87%) базовыми музыкально-теоретическими знаниями. Вместе с тем, эти знания недостаточно используются ими в фортепианном обучении, которое направлено, в основном, на формальное овладение техническими приемами. Художественный аспект зачастую не принимается во внимание – имеется в виду, наличие в репертуаре произведений, разнообразных по образным характеристикам, принадлежности к стилям и жанрам, постановка соответствующих задач, общая направленность учебного процесса.

В начальных классах ни у одного учащегося не было в «исполнительском багаже» произведений китайских авторов или обработок народных песен. В ходе бесед с детьми также выяснилась их недостаточные способности оценивать прослушанное музыкальное произведение с точки зрения предполагаемого художественного содержания, используемых средств музыкальной выразительности.

Абсолютное большинство (97%) признавались, что их главной целью при исполнении программы является выполнение всех указаний учителя. Они не думают о том, чтобы выразить свои чувства или настроение пьесы. Хотя при этом сам процесс публичного выступления в концертах им приносит радость и удовлетворение. В своей домашней работе респонденты достаточно старательны и усидчивы для своего возраста, тем не менее, практически отсутствуют самостоятельность, инициативность, поисковая активность.

В целом, несмотря на высокий образовательный уровень в этой школе, который поддерживается наличием жёсткого отбора учащихся при поступлении, а также квалифицированными педагогическими кадрами, я увидела проблемы, характерные для китайского детского фортепианного обучения, рассмотренные в первой главе настоящего исследования.

Моя позиция заключалась в необходимости привлечения учащихся к самостоятельному анализу возникающих технологических и художественных проблем, стимулировании интереса к совместному с педагогом поиску методов их решений.

С позиции исполнительства преподавателю следует сосредотачивать внимание на развитии у своих воспитанников эмоционального выражения и артистических качеств в игре на инструменте, сочетая игровое мастерство с художественной коннотацией музыкальных произведений. Этого невозможно добиться без формирования способности учащихся личностного восприятия и понимания музыкальных произведений, поощрения выражения собственных эмоций в исполнительстве, актуализации творческого мышления молодых музыкантов, привлечением в фортепианном классе междисциплинарных знаний. В технологическом плане это связано с более качественным и аналитическим изучением нотного текста, использованием метода педагогического показа, контекстуально разъясняющего суть исполнительского приёма с предложением разных вариантов, фиксацией мышечных ощущений, а не по принципу «сделай как я». Кроме того –

обращение молодых музыкантов к таким понятиям как «воображаемое звучание», «слуховая активность», «двигательные ощущения» и так далее.

В беседах с коллегами было обнаружено главное противоречие с моей позицией. Многие соглашались с выдвигаемыми тезисами, но для начального этапа обучения игре на фортепиано это считалось не совсем актуальным, несколько преждевременным. Высказывались опасения, что обилие художественных задач в фортепианном классе в этом возрасте приведёт к отставанию в технологических навыках учащихся, которые закладываются именно в первых классах школы. Также дискуссию вызвал поиск нового детского репертуара, отвечающего требованиям комплексного и гармонического развития юных пианистов.

По итогам констатирующего этапа для участия в формирующем эксперименте мною были отобраны 28 учащихся начальных классов в возрасте от семи до девяти лет. Четырнадцать моих учеников составили экспериментальную группу, в составе контрольной группы было также 14 детей, обучающихся у других преподавателей.

Более глубокая диагностика участников контрольной и экспериментальной групп по названным компонентам выполнялась через анализ ответов учащихся на вопросы и выполнение заданий. В частности, для проверки музыкальной памяти было необходимо прослушать и запомнить мотив из нескольких нот, озвученных на фортепиано, а после этого попытаться воспроизвести их на клавиатуре или пропеть. Размер, интонационная и ритмическая сложность мотива варьировалась в зависимости от возраста и уровня предварительной подготовки каждого учащегося. Нам важно было зафиксировать развитие каждого отдельного ребёнка по своим возможностям.

Логическое мышление диагностировалось серией заданий по ранжированию различных компонентов нотного текста – ритмических формул, длительностей нот, обозначений динамики, темпа и т.д. Кроме того,

выполнялись тесты по нахождению в пьесе идентичных построений или поиску общего и особенного в разных фрагментах исполняемой пьесы.

Индикатором мотивационно-эмоционального компонента явилось выполнение теста на сопоставление сферы атрибутивных свойств исполняемой пьесы. Предлагалось обозначить характер или возможного персонажа пьесы. Каждому проявлению необходимо было добавить, какими средствами композитор достигает желаемого эффекта. Имелось в виду такие параметры, как темп, метроритм, интонационная мелодика, жанр, лад, тесситура и т.д. Дети должны были улавливать по слуху различия в эмоциональном настроении музыки.

В частности, одним из показателей развитости мотивационно-эмоционального компонента я связывала с ладовым чувством ребёнка как переживанием и восприятием художественного содержания музыкальных произведений. Мажор и минор всегда связаны с мельчайшими градациями чувств. Для младших школьников нужно было выбрать что-то из предложенных вариантов. Более старшим предлагалось подумать самим. Например, в пьесе «Марш оловянных солдатиков» из «Детского альбома» П.И. Чайковского эффект игрушечности и маленьких фигурок достигается композитором использованием небольшой тесситуры и практически только в скрипичном ключе. Таких музыкальных примеров было множество.

Другие тесты включали более фантазийные моменты – представление цвета, формы, величины предполагаемых художественных образов, характеристики персонажей, сюжетные линии, для чего я использовала фортепианный сборник украинского композитора М.А. Шука «Первые шаги» (см. Приложение) и некоторые облегчённые переложения Хуан Хучуэя сычуаньских народных песен.

Для старших ребят (9 лет) были задания по определению лада, взаимосвязи между устойчивыми и неустойчивыми звуками, а также тесты на понимание категориальной сферы – музыкальный стиль, лад, жанр, форма, динамика, штрихи, гармонии, аккорды, интервалы, мелодия и т.д.

Музыкально-слуховые представления проверялись также и на уровне понимания характеристик прослушанной мелодии – как движутся звуки, поступенно или скачками, вверх или вниз, повторяются какие-либо фрагменты или нет. Такие задания почти всегда выполнялись на высоком уровне. Многие участники откликались на прослушанные мелодии максимально эмоционально. Они стремились высказаться о том, что они услышали и какой образ стоит за этим.

Некоторые параметры (например, личностные качества) мотивационно-эмоционального и поведенческого компонентов я оценивала, исходя из анализа различных документов (дневников, индивидуальных планов, характеристик, пройденного фортепианного репертуара), обсуждения с их преподавателями (так как в эксперименте участвовали не только мои ученики), а также с близкими родственниками детей. В частности, работоспособность ребёнка, его самостоятельность я определяла по информации родителей, какое время он может заниматься не отвлекаясь. Учитывалось, что для разного возраста приемлемы различные градации – от пятнадцати минут до часа и более. Также выяснялись любознательность ребёнка, его прилежание, репертуарные пристрастия, целеполагание к музыкальным занятиям. Получаемую информацию я оценивала по трёхбалльной шкале – высокий, средний, низкий уровень художественного развития учащихся-пианистов. Результаты диагностического исследования констатирующего этапа эксперимента получились следующие:

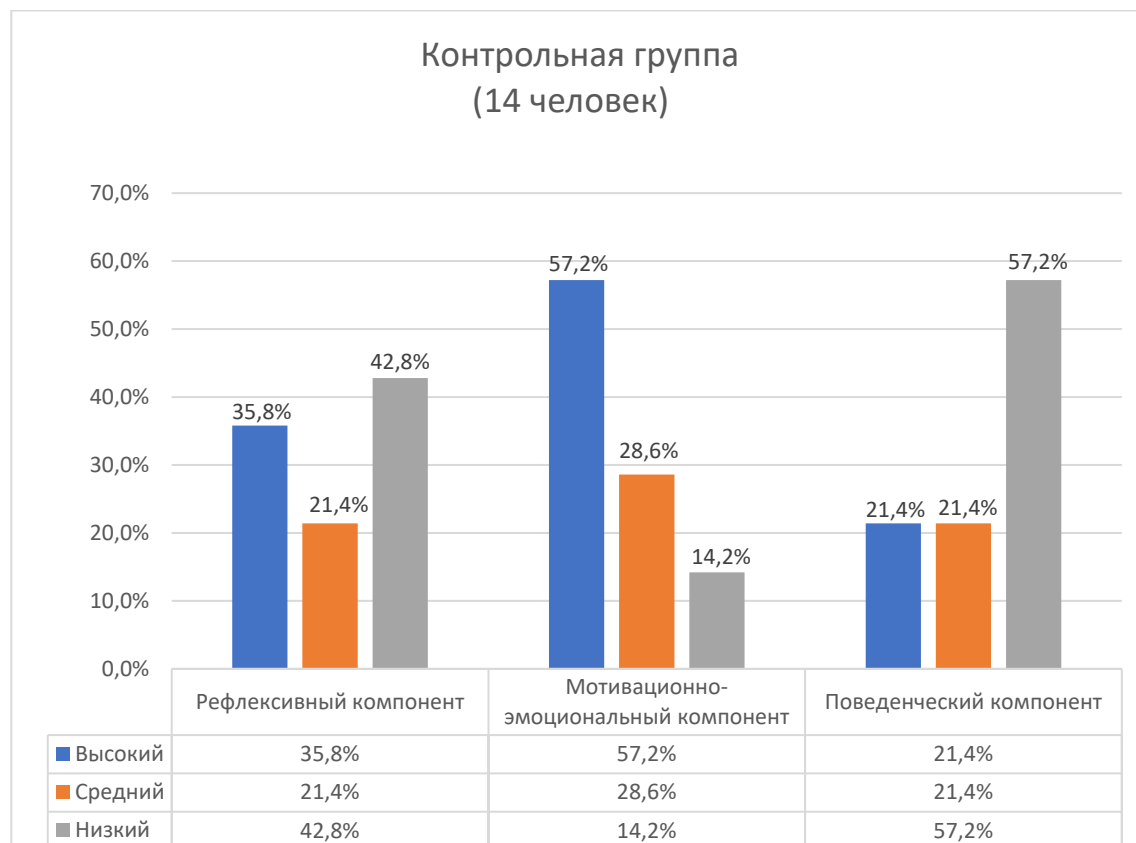
Таблица 1

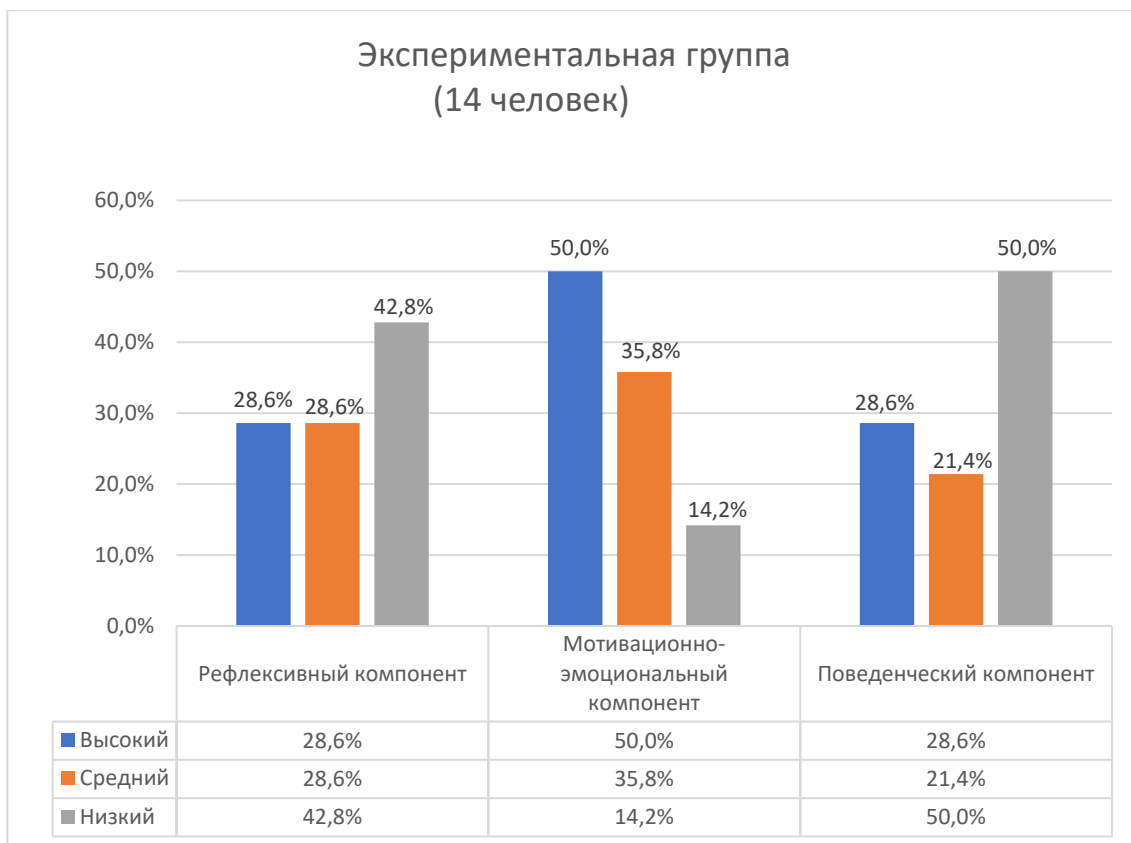
Уровень художественного развития участников эксперимента на констатирующем этапе

Художественное развитие учащегося-пианиста	Контрольная группа (14 человек)	Экспериментальная группа (14 человек)
Рефлексивный компонент	Высокий – 5 (35.8%) Средний – 3 (21.4%) Низкий – 6 (42.8%)	Высокий – 4 (28.6%) Средний – 4 (28.6%) Низкий – 6 (42.8%)

Мотивационно-эмоциональный компонент	Высокий – 8 (57.2%) Средний – 4 (28.6%) Низкий – 2 (14.2%)	Высокий – 7 (50%) Средний – 5 (35.8%) Низкий – 2 (14.2%)
Поведенческий компонент	Высокий – 3 (21.4%) Средний – 3 (21.4%) Низкий – 8 (57.2%)	Высокий – 4 (28.6%) Средний – 3 (21.4%) Низкий – 7 (50%)

В виде графиков полученные данные выглядят следующим образом:





Полученные данные свидетельствуют о схожих показателях уровня художественного развития у участников контрольной и экспериментальной группы. Низкий уровень поведенческого компонента, относительно рефлексивного и мотивационно-эмоционального, дополнительно убедил меня в необходимости использовать на формирующем этапе **формы интерактивного обучения** юных пианистов.

Резюмируя содержание констатирующего этапа опытно-экспериментального исследования, отметим наиболее значимые тезисы.

1. Успешность художественного аспекта учебного процесса фортепианного класса музыкальных школ КНР обусловлена и выражается в системе рефлексивных, мотивационно-эмоциональных и поведенческих проявлений взаимодействия ребёнка с произведениями музыкального искусства и, следовательно, они могут быть приняты в качестве параметров диагностики уровня художественного развития обучающихся.

2. В качестве конкретных индикаторов этих параметров выступают свободное и контекстуальное оперирование учащимся междисциплинарными знаниями, ассоциативность мышления, познавательная активность,

становление мотивационно-эмоциональной сферы, повышение интереса к совместной с преподавателем деятельности.

3. Технологическим инструментом актуализации художественного аспекта учебного процесса фортепианного класса в музыкальных школах выступают интерактивные формы обучения, а также сочетание индивидуальных и мелкогрупповых занятий, комплекс специально разработанных заданий, использование ролевых игр, тестов и тренингов;

4. Совокупность формируемых показателей уровня художественного развития, индикаторы результативности этого процесса связаны не только с развитием специальных инструментально-технологических навыков учащихся, но, в первую очередь, направлены на совершенствование их личностных характеристик и способностей.

3.2. Формирующий и заключительный этапы опытно-экспериментального исследования

Цель *формирующего этапа* эксперимента заключалась в организации учебного процесса таким образом, чтобы каждый ученик смог проявить свою интеллектуальную и познавательную активность для выражения собственной индивидуальности в исполнительстве, и, в целом, как субъект обучения. Как уже указывалось, в традиционной модели фортепианного обучения в Китае, юный пианист выступает как пассивный объект, которому необходимо усвоить и воспроизвести музыкальный материал, передаваемый ему преподавателем. В интерактивном обучении, которое я использовала в эксперименте, юный пианист вступает в диалоговое взаимодействие с учителем, активно участвует в познавательном процессе, выполняя

творческие, поисковые, проблемные задания. Кроме того, повышается уровень коммуникации обучающихся друг с другом при выполнении заданий в минигруппе.

Участники экспериментальной группы – это четырнадцать моих учеников начальной школы в возрасте от семи до девяти лет. Помимо индивидуальных уроков, я практиковала один раз в неделю занятие в мелкогрупповом составе. Было организовано четыре минигруппы по три или четыре человека в зависимости от возраста. Две группы по 4 человека (8-9 лет) и две группы по 3 человека (7-8 лет).

Это период интенсивного физического и интеллектуального развития любого ребёнка, независимо от того, учится он в музыкальной школе или нет. Кроме того, большое значение здесь имеют окружающие люди – родители, близкие, сверстники. В целом, то, что принято называть социальной средой. Очень часто, в фортепианном классе школы (наверняка, многие педагоги с этим согласятся) приходится наблюдать неравномерное развитие какого-либо учащегося, как в плане технологических умений, так и в способности художественно выразить музыкальное произведение в своём исполнении. Перспективные, казалось бы, на начальном этапе, дети, резко «замедляют» траекторию пианистической подготовки. И это далеко не всегда связано со снижением мотивации к занятиям, а именно с наличием или отсутствием надлежащего уровня творческих качеств, без которых невозможно представить фортепианное исполнительство.

Учебный процесс индивидуальных и мелкогрупповых уроков был тесно взаимосвязан. Каждое мелкогрупповое занятие посвящалось одной или нескольким темам, которые непосредственно коррелировались с проблемами, возникающими на индивидуальных уроках. Таким образом я пыталась решить свою педагогическую задачу, которая заключалась в преодолении «узости видения» каждого конкретного ученика. Чаще всего, ребёнок видит лишь локальный уровень какого-либо своего недостатка и пытается его исправить соответствующим образом. Можно провести, хотя и очень упрощённо,

параллель с лечением. Как часто современные медицинские препараты ориентированы на устранение симптомов (кашель, головная боль, повышение температуры и т.д.), а не на выявление причины.

К сожалению, в фортепианном обучении также присутствуют эти негативные тенденции. Понятно, что педагог должен это учитывать в своей деятельности, но индивидуальная форма, при всех положительных моментах и несомненной большей эффективности, не всегда расположена к тому, что можно выразить как «обобщение знаний и навыков», «взгляд с высоты птичьего полёта», «структурная организация музыкального материала» и т.д.

Это, может быть, например, урок, посвящённый аппликатуре – определение специфики каждого пальца, его конфигурация в корреляции с конкретным музыкальной фактурой, приём подкладывания первого пальца, сочетание работы пальцевых мышц с той или иной степенью гибкости ладони и запястья, наиболее распространённые аппликатурные формулы, регуляция отскока пальца от клавиши и ещё множество технологических и художественных деталей, которые эффективнее объяснять несколькими ученикам, находящимся примерно на одном образовательном уровне и лучше усваивающие эти знания и навыки, наблюдая за игрой своих товарищей (со стороны недостатки всегда виднее). Знакомясь таким образом с дополнительным музыкальным репертуаром, и получая опыт публичного исполнительства и экспертной оценки. Рассматривая повышение уровня интерактивности в фортепианном классе музыкальных школ как взаимодействие в коммуникационном пространстве, я посчитала необходимым включения в это пространство сверстников, а также родителей и близких своих учеников. И это также повлияло на моё решение использовать мелкогрупповые занятия.

Необходимо помнить, что при схожем образовательном уровне и близком возрасте, никогда не бывает идентичных исполнений. Как правило, я видела довольно большую амплитуду фортепианной подготовки, физических возможностей (например, строения рук, мышечной активности) и

эмоционального восприятия учащихся. Наличие такого разного «багажа» оказывает влияние на результативность педагогических действий в формирующем эксперименте. Но самое главное, что в таком процессе нагляднее видны сильные и слабые стороны отдельного учащегося. Редко выделяется один безусловный лидер. Чаще всего, на таких занятиях были очевидны успехи в каком-то отдельном навыке (например, моторная беглость) и недостаточный уровень в другом (например, гибкость legato).

Таким образом, каждый участник минигруппы осознаёт как свои достоинства, так и необходимость «догнать» товарищей в том, что у него пока ещё не совсем получается. При этом, происходит то, что я называю функциональностью каждого участника – в микрогруппе нет лидеров и отстающих, а каждый ученик выполняет наглядную функцию для остальных и учится сам.

Изучая педагогические принципы выдающихся российских пианистов-педагогов, Г. Нейгауза, Л. Николаева, А. Гольденвейзера, С. Савшинского и многих других, видно, что студенты часто посещали уроки своих товарищей по классу, это всячески приветствовалось. Конечно, в музыкальных школах своя возрастная специфика и мы предлагаем несколько иную форму. Тем не менее, в основе этого также лежит коммуникация со своими товарищами по классу, знакомство с обширным музыкальным материалом, публичность и открытость обучения, структурирование методических проблем, контекстуальность решения художественных задач.

Индивидуальный принцип обучения фактически сохраняется, просто эта форма становится более интегрированной с выходом на общую проблематику фортепианного обучения, то есть фактически, методологический уровень получения знаний даже сравнительно юными учащимися. В данном случае под этим понятием понимается представления обучающихся о сущности, структуре и функциях музыкально-педагогического знания, а также логике, принципах, методах его получения и способах применения для совершенствования исполнительской практики.

Эти три уровня в своём единстве – сущность самого понятия, принципах получения и способах применения, могут эффективно реализовываться не в обычной знаниевой парадигме, а только с повышением субъектности самого учащегося, максимальной активности его мышления и использования переменных интерактивных форм учебного процесса фортепианного класса. От самого преподавателя, помимо организации соответствующего дидактического материала, требуется обращение к вербальному компоненту обучения (подробнее об этом в параграфе 2.1), нелинейное построение учебного процесса, контроль скорости изучения теоретического содержания и овладения исполнительскими приёмами отдельными учащимися, поддержание положительной мотивации к занятиям, включение в процесс обучения рефлексивной и эмоциональной сферы. А также, в целом, гуманизация взаимоотношений с учащимися, придание им более доверительных, диалогических характеристик.

Все эти вопросы я решала на несложном музыкальном материале, который был тщательно предварительно отобран. Наиболее эффективным репертуарным сегментом, развивающим как технологические навыки, так и художественные способности начинающего пианиста, оказались небольшие программные пьесы современных композиторов. Как правило, в них решалась одна ключевая исполнительская задача, что было нам необходимо для максимальной концентрации внимания ребёнка. Вместе с тем, название произведения, нередко притягательное для юного музыканта, позволяло решать и художественные задачи, являясь, во многом, своеобразным «ключом» к исполнению артистического уровня. Поясним это на нескольких примерах.

Например, «Воробьи» А. Руббаха – небольшая пьеса, в которой левая и правая руки чередуются. Ритм восьмых нот при этом полон энергии. Учитель вдохновляет учеников представить, что они видят двух милых маленьких птичек в лесу. Надо помочь ребёнку имитировать веселый прыжок маленького воробья через лёгкое, но упругое *staccato*, которого необходимо добиться.

Эта миниатюра для самых начинающих – яркая картинка, которую может вообразить ребенок. Два милых маленьких воробья оживлённо следят за чудесными пейзажами природы. Эту пьесу следует играть очень весело по настроению. Заключительный форшлаг прямо иллюстрирует взмах лёгких крыльев – воробьи улетели, миниатюра завершилась. В технологическом плане произведение решает несколько ключевых задач. Первая – координационная. Это одно из произведений, на котором юный пианист осваивает навыки игры двумя руками. Причем здесь и левая, и правая имеют равноправное значение, что бывает крайне редко в репертуаре для начинающих. Это довольно трудная мышечная и психологическая проблема для ребёнка, и она эффективно решается художественными средствами.

Вторая задача – штриховая. *Staccato*, как доминирующее звукоизвлечение в этой пьесе, должно быть «в характере» – то есть подвижным, лёгким, воздушным, с минимальным подъёмом кисти, учитывая размеры персонажей и довольно быстрый темп.

麻雀

Allegro 魯勃巴赫

The musical score is presented in three systems. The first system is marked 'Allegro' and '魯勃巴赫'. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the piece with a 'p' dynamic marking. The third system concludes the piece with a final cadence and a 'p' dynamic marking.

Конечно, присутствуют и другие задачи. Это, например, фразировка, динамическое разнообразие. Вместе с ребёнком на уроке следует детализировать сюжет этой пьесы. Например, мы видим воробьёв крупным планом и в отдалении. Потом – возможно, что-то заинтересовало этих птичек, а что-то спугнуло в конце пьесы. И как этот сюжет выражается в музыке. Ребёнок может придумать сам и постараться выразить это в своём исполнении. Преподаватель обрисовывает общий контур художественного образа. Задача ребёнка в интерактивном обучении – придумать яркие образные детали. А

далее – также совместный поиск необходимых технологических приёмов, способных проиллюстрировать придуманное.

«Воробьи» А. Руббаха – идеальный пример сочетания технологии и художественных характеристик на несложном музыкальном материале. К сожалению, эта пьеса, пользующаяся заслуженной популярностью в российских музыкальных школах, довольно редко включается в репертуар китайских начинающих пианистов. А ведь образ воробья, наверное, одинаково близок детям всех народов.

Более популярное произведение в Китае – «Марш деревянных солдатиков» из «Детского альбома» П.И. Чайковского. Конечно, крайне сложный исполнительский приём – пунктирный ритм в сочетании с двойными нотами, да ещё двумя руками, должен решаться через понимание метроритмической основы марша как музыкального жанра, а также точное представление «материала» – крошечные фигурки из сухого дерева. Этот материал достаточно лёгкий, но очень прочный. Ребёнок может попробовать промаршировать сам или с педагогом, чтобы почувствовать необходимый чёткий, но упругий шаг. Также ключевое значение здесь имеет оптимальный выбор аппликатуры – при исполнении интервалов и «репетиционной» техники.

Выбор подобных музыкальных произведений оказывает глубокое влияние на обучение игре на фортепиано в раннем детстве, что может не только расширить их представления о репертуаре, но и улучшить их понимание музыки. Позднее можно направлять учеников использовать свое воображение и в произведениях различных стилей и жанров, если это легко воспринимается ребёнком и имеет методический смысл.

5. 木偶兵进行曲

Moderato.

pp

p

pp

1 4 3 2 1

1 4 3 2 1

Большое внимание в индивидуальном исполнительском репертуаре участников экспериментальной группы я уделяла произведениям современных китайских композиторов и аранжировкам народных песен, считая восприятие и исполнительское освоение фольклора в фортепианном классе неперенным условием художественного аспекта обучения пианистов в музыкальных школах КНР.

Так, например, использовался фортепианный цикл Хуан Хучуэя «Двенадцать народных песен Сычуани», написанный в 1960 году. Это нетрудные обработки подлинных народных мелодий идеально подходят для художественного развития начинающих пианистов. Интонации этих небольших пьес знакомы им с детства. Они близки, понятны и любимы детьми, дети без труда могут их спеть. Кроме того, все миниатюры имеют название и определённую программу, ярко выраженную изобразительность и эмоциональное наполнение. Все это передаётся автором с помощью специфических исполнительских приёмов, использования типов музыкальной фактуры, средств музыкальной выразительности. Цикл подробно изучался нами в ходе формирующего этапа опытно-экспериментального исследования. Каждая пьеса цикла исполнялась несколькими учащимися. Кратко обрисую круг технологических и художественных задач, решаемых в учебном процессе.

1. *«Горная песня»* выражает особенности Сычуаньских народных мелодий. Для этой местности характерны различные рельефы, географическая среда, климат, образ жизни, формирующие уникальный стиль местной горной песни. Звонкая, короткая и, вместе с тем, гибкая тема пьесы имеет насыщенную местную интонационную специфику. В технологическом плане это произведение идеально подходит для формирования у начинающих пианистов полифонических исполнительских навыков. Это ведущая задача, которая обуславливает соответствующую работу над звукоизвлечением – градации прикосновения, различный «вес» слоёв музыкальной фактуры, приём *Legato*, гибкие запястья, оптимальный выбор аппликатурных формул и т.д. Небольшой размер пьесы, прозрачная фактура позволяет решить эти

задачи успешно даже с начинающими пианистами. Несмотря не то, что здесь используются композиционные приёмы, характерные для «взрослой» полифонии – наличие, кроме темы, противосложений и даже стреттных проведений.



山歌



微信号: huanqiugangqin
 腾讯微博: @gangqin360
 新浪微博: @ 环球钢琴网
 QQ群号: 147270664

黄虎威 曲

Andantino

Meno mosso

В художественном плане пьеса довольно изобразительна и представляет собой своеобразную музыкальную картину. Все участники экспериментальной группы, игравшие данный номер (как, впрочем, и другие пьесы цикла), соревновались не только в фортепианно-исполнительском искусстве, но также демонстрировали свои рисунки-впечатления от этой музыки. Двухголосное переплетение гибких линий создаёт впечатление узких горных тропинок, по которым так приятно прогуливаться. Расширение тесситурного объёма звучания, стреттное проведение темы добавляет новые краски и ощущение «взгляда с высоты», наполненное волнительной и радостной кульминацией (третья и четвёртая строчки пьесы), уравновешенной проведением ритмически изменённой темы (исключается пунктирный ритм), более умиротворённой и мягкой, как звучащее «эхо в горах».

2. Совсем другой характер имеет второй номер «*Звуки Хуагу*». Хуагу - народный парный танец, исполняемый под аккомпанемент гонга и маленького барабана и сопровождаемый пением. В пьесе показана картина народного праздника, музыка очень ритмичная и яркая. Ключевая технологическая задача – не только достижение остроты пульсации, но и овладение мельчайшими штриховыми градациями. То есть, в целом, тактильной сферой фортепианного исполнительства, что так важно прививать уже на начальной стадии обучения фортепиано.

«Рояль звучит так, как ты к нему прикасаешься» – этот постулат, крайне значимый в российском фортепианном образовании, до сих пор, к сожалению, ещё не получил должного внимания в китайских музыкальных школах. С указанной проблематикой напрямую коррелирует вопросы тщательного изучения мельчайших ремарок, выписанных в нотном тексте. На начальном этапе обучения многие учащиеся или просто игнорируют эти указания, или, наоборот – слишком буквально их выполняют.

Работа, пусть даже и начинающего пианиста, с нотным текстом исполняемого произведения – это лакмусовая бумажка уровня творческого мышления учащегося. Каждое указание в тексте необходимо воспринимать

только в комплексе с остальными ремарками, а также в контексте различных атрибутивных свойств. Например, принадлежность определённому стилю и жанру, динамической, временной или тактильной сферы, метроритмической пульсации, художественной идее и форме произведения.

www.gangqinpu.com

花鼓调

虫虫钢琴

注解

黄虎威

The image shows a piano score for the piece 'Hua Gu Tiao' (Flower Drum Tune). The score is written in 6/8 time and consists of three systems of music. The first system starts with a treble clef and a bass clef, with a 'Piano' dynamic marking. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The second system starts with a measure number '5' and continues the melody and accompaniment. The third system starts with a measure number '9' and ends with a double bar line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and staccato markings (>) over certain notes in both hands.

Например, в данной пьесе мы видим обозначение *staccato* над некоторыми восьмыми нотами в мелодии и аккомпанементе. Тем не менее, градации этого штриха будут существенно отличаться. В мелодии (правая рука), это прежде всего, показатель лёгкости и живости, то есть характера музыки. И следует избегать сухого и отрывистого звучания, тем более, нарушающего горизонтальную пластику «изгибов» основной мелодии и придавать значение интонации этой линии. Соответственно движения рук будут не вертикальными, а более гибкими, под разными углами, отражающие «рельеф» верхнего голоса.

В левой руке – это, прежде всего, имитация нескольких ударных инструментов. Знаком акцента «>» обозначены большие барабаны с заметно

жестким звучанием. В среднем регистре – более лёгким прикосновением звучат малые барабаны. Заметным тактильным контрастом будет прикосновение восьмых и четвертных нот на сильную и относительно сильную доли такта. Оно должно быть «в клавиатуру», но с различной степенью тяжести и призвано выразить танцевальную упругость данной пьесы и её праздничное настроение.

Подобным образом, ставя технологические и художественные задачи, на конкретном музыкальном материале, ментально близком и понятном ребёнку, проводилась работа и над другими номерами цикла.

3. **«Вышитый кошелёк»**. Выразительная кантиленная пьеса с красивой, четко очерченной мелодией в трехчастной форме (два коротких предложения плюс одно более длинное, лирика которых тесно перекликается с сычуаньским диалектом стихотворного текста).

4. **«Считай жабы»**. Детская композиция имеет яркий музыкальный образ, юмористический и смешной текст, рассказывающий о веселой сцене стаи жаб, задорно прыгающих в воде. Композитор сочинил фортепианную обработку оригинальной народной мелодии. В эпилоге проходит серия арпеджио от высокого до низкого регистра – узнаваемая картина, как жаба шлёпается в воду и исчезает.

5. **«Выдёргивать траву»**. Это произведение основано на древнейшей народной теме. Согласно историческим материалам, она появилась еще во времена династии Хань (206 г. до н.э. – 220 г. н.э.) и рисует сцену труда крестьян на полях провинции Сычуань. Эта тема повторяется как рефрен на протяжении всей пьесы.

6. **«Горькие листья Инь»**. Повествовательная пьеса в минорном ладу. Песня разделена на две фразы, полные тяжести и скорби. Поэтический текст лаконичен, с завуалированными обобщениями и метафорами. Это описание жизни работающих женщин, эксплуатируемых и угнетённых в старом обществе.

7. *«Плясать Янгэ»*. Янгэ – вид китайского народного танца с песнями, который исполняется во время полевых работ по высадке рассады. Янгэ помогает крестьянам избавиться от усталости и повысить интерес к труду. Он был сочинён самими работниками и широко распространён в этой местности.

8. Песня о любви *«Хуанхувэй»* – фортепианная пьеса, написанная на основе лирической мелодии Цянского района провинции Сычуань. Эта тема написана в ладу «юй», с очень красивой и нежной интонацией и художественной концепцией, в которой в безыскусной манере говорится о любовных переживаниях.

9. *«Плач и пение»*. Погребальная минорная песня с плачем, которую поют во время похорон. В основном она была распространена в отдаленных районах и уездах центральной и северной частях провинции Сычуань и исполнялась приглашенными семьей покойного известными местными народными певцами с использованием гонгов, барабанов и других музыкальных инструментов в качестве аккомпанемента. Во вводной части используется режущий ритм для имитации плача, что задает грустный тон всей песне.

10. *«Песня янгэ»*. Основана на другой теме известного народного танца. Первоначально появилась в районе Ибинь провинции Сычуань. Песня была написана для того, чтобы уменьшить усталость от труда и вдохновить всех работающих в поле. У этого произведения изначально не было четко зафиксированного нотного текста, только поэтический. На протяжении многих веков его распространение в основном зависело от устной передачи народными певцами.

11. *«Хаоцзы каменотёса»*. Хаоцзы – характерная попевка, исполняемая в такт движениям при выполнении тяжелой физической работы. Возникшие в уездах Дачжоу и Кайцзян провинции Сычуань, это песни, которые поют камнетёсы в процессе добычи между скалами и под горами и поэтому очень ритмичны и ярки по динамике с использованием *sff* и *ff*, выражающие воспевание и мощь.

12. *«Мягкое самшитовое коромысло»*. Это народная песня города Чунцина Сюшань (раннее название Сычуань) в фортепианной адаптации. Пьеса, полная живости и остроумия, описывает приятную сцену, в которой молодые парни доставляют рис.

В тех же целях использовалась первая часть фортепианного сборника *«Шестьдесят фортепианных этюдов»*, составленный Доу Цин. Это известный в стране фортепианный педагог родилась в городе Цинчжоу провинции Шаньдун в 1968 году. В настоящее время она является профессором музыкальной консерватории Шаньдунского педагогического университета и Шаньдунской академии искусств. Этот сборник привлёк меня возможностью на самом простейшем музыкальном материале решать в комплексе технологические и художественные (интонационные, образно-звуковые) задачи. Каждый этюд – небольшая программная пьеса от восьми тактов и более, имеющая, чаще всего, квадратную структуру (см. Приложение). Эти названия, с одной стороны близки семи-восемилетнему ребёнку (именно на такой возраст предусмотрены номера, расположенные в порядке возрастания трудности), а с другой – отражают художественный образ и предполагаемое звукоизвлечение.

Этот сборник характерен тем, что некоторые его номера (различных авторов) не имеют названий. Я это использовала, устраивая на мелкогрупповых занятиях мини-конкурсы на лучшее их придумывание, что дети делали с большим воодушевлением.

Вот названия первых двадцати этюдов, именно эти пьесы использовались в эксперименте. 1. Маленький плотник (Ли Фейлань). 2. Маленькая токката (Ли Чжунгуан). 3. Опускаемся и поднимаемся (Ли Фейлань). 4. Счастливый танец (Ли Чжунгуан). 5. Идёт дождь (Ли Чжунгуан). 6. Весенняя поездка за город. (Ли Чжунгуан). 7. День, когда китайские юные пионеры проводят коллективные мероприятия. (Ли Чжунгуан). 8. Вода в канале течёт и течёт. (Ли Чжунгуан). 9. Этюд (придумать название) (Гэ Дэюэ). 10. Оstinатные фигуры (Чжоу Гуанжэнь). 11. Этюд (придумать название) (Ли

Инхай). 12. Я смотрю, как танцуют Янгэ (Се Гунчэн). 13. Этюд (придумать название) (Цзин Айхуа). 14. Этюд (придумать название) (Фань Цзянцинь). 15. Этюд (придумать название) (Фань Цзянцинь). 16. Этюд (придумать название) (Се Гэн). 17. Народная песня (Се Гэн). 18. Этюд (придумать название) (Дин Шанде). 19. Этюд (придумать название) (Чжун Хуэй). 20. Этюд (придумать название) (Ли Фейлань).

Хочется отметить и высокую эффективность (что показал формирующий этап) фортепианной сюиты для самых маленьких украинского композитора и педагога М. Шуха «Первые шаги» (см. Приложение). Эти номера – настоящие шедевры и лаборатория для исполнительского и художественного развития юных музыкантов. Даже сами названия говорят о многом, а их музыкальный язык при всей простоте таит в себе неисчерпаемые возможности для детского творчества. Сюита, включающая тридцать миниатюр, стала основой составления целой концертной программы, которую участники экспериментальной группы с успехом исполнили перед родителями и близкими в мае 2021 года на заключительном этапе эксперимента. Помимо музыкальных номеров, были показаны лучшие рисунки – иллюстрации к исполняемой музыке. А последняя пьеса – «Весенние перезвоны» так отвечала времени этого выступления и общей атмосфере юных музыкантов и слушателей.

Кратко обозначим, какими технологическими приёмами решается та или иная художественная задача.

1. *Маленький Гиппо идёт на прогулку.* Своеобразная тема «прогулки» ребёнка (отсылающая к «Картинкам с выставки» Мусоргского) даёт ясное представление о фразе, лексическом построении пьесы. Подробно выписана в нотном тексте тактильная составляющая – это шаги живые, не механистичные, их воплощение требует разного прикосновения к клавишам. Очень большой для такого уровня пьесы, регистровый диапазон создаёт звуковой впечатление значительного пространства и развивает координацию исполнителя.

2. *Танец прыгающих утят.* Два исполнительских приёма, которым нужно научиться при исполнении этой пьесы. Короткие лиги legato, имитирующие шаги «вразвалочку» и staccato с характерными секундами – всё предельно изобразительно и юмористично.

3. *Кучерявая овечка.* Ещё один смешной персонаж. Короткие, немного беспорядочные перемещения восьмых. Весьма примечательно использование диссонансов, необычных созвучий. Маленький пианист привыкает к современным гармониям.

4. *Жу-жу-жу жуужжит жучок.* По техническим задачам и визуальному ряду это типичный этюд, но с ярко выраженной художественной задачей. Очень показателен максимально удобный для маленьких рук вариант «зеркальной» аппликатуры. Яркая, эффектная кульминация достигается не только увеличением динамики, но и красочными гармониями, использованием альтерированных звуков.

5. *Туфелька Золушки.* История, которая есть у любого народа и которую любят все дети. Прежде всего, это очень красивая пьеса. Миниатюрная (всего двенадцать тактов) и сказочная. В ней есть что-то от мечты, в этом её привлекательность. Идеальна для развития навыков legato, причём его разных градаций в левой и правой руках.

6. *Веселые человечки строят дом.* Это концертная виртуозная пьеса «в миниатюре» развивает исполнительские качества – волю, артистизм, преодоление страха, сценического волнения и требует выносливого пианистического аппарата.

7. *Колыбельная для Элли.* Каждая девочка (и китайская тоже) любит укладывать свои куклы спать. Это пьеса про это. Обилие красивых, мягких септаккордов в европейской традиции совсем непривычно для юных китайских пианистов, но прекрасный повод познакомиться с современными гармониями. Ферматные «до» в конце пьесы с красивой перегармонизацией прямо иллюстрируют начало сна у куклы. На мелкогрупповых занятиях я также играла пьесу «Засыпающий ребёнок» из «Детских сцен» Р. Шумана.

8. *Оранжевый паровозик едет в гости.* Специально сделала опрос среди мальчиков-участников экспериментальной группы. Выяснилось, что они все играют дома в «паровозики». Это сразу помогло найти нужное прикосновение, которое здесь имеет большое значение. Очень комичная внезапная остановка этого паровозика. Пьеса всегда имеет большой успех у слушателей.

9. *Я смотрю на облака.* Ещё один пример, когда ребёнок может изображать звуками свои мечты и фантазии. Ведь глядя на облака, можно вообразить всё, что угодно. Для моих учеников это был первый опыт игры с педалью.

10. *Удалые трубачи играют сбор.* Игра двойными нотами двумя руками в громкой звучности является достаточно трудным исполнительским приёмом для начинающих. Но именно на таких пьесах формируется мышечный аппарат юных пианистов. От педагога требуется следить, чтобы руки исполнителя не зажимались – когда они находятся в воздухе между трубными «кличами», в эти мгновения руки должны моментально расслабляться.

Следующие номера не менее увлекательны для ребёнка:

11. Зимняя сказка. 12. Дождик-дождик, перестань. 13. Старинная песня пастуха. 14. Заводная балерина. 15. Две лошадки друг за другом. 16. Своды таинственной пещеры. 17. Давай побарабаним! 18. Ручеек в страну сказок. 19. Страшное чудовище идет на охоту. 20. Изумрудное озеро. 21. Китайский император. 22. Приятное настроение. 23. Колокола в горах. 24. Детская железная дорога. 25. Тайны старого замка. 26. Королевские охотники. 27. Хорошая сказка. 28. Разбойники-тритоны подкрадываются. 29. Вальс Мальвины. 30. Весенние перезвоны.

Отметим только дополнительно пьесу из этой сюиты «Китайский император». Написанная в китайской манере, в пентатонике, М. Шух остроумно использует этот колорит для сугубо методических целей – закрепления знаний о диезах, бемолях и бекарах. Что ничуть не умаляет художественную ценность и красоту этого номера.

Ещё раз подчеркну свою мотивацию обращения на формирующем этапе к этой музыке – использование композитором конкретных технологических приёмов для исполнительского воссоздания полноценного художественного произведения, понятного и близкого ребёнку. Это давало мне возможность художественно развивать участников экспериментальной группы, одновременно давая им базовые игровые навыки. Данная ключевая проблема решались мною на индивидуальных фортепианных уроках в совместной деятельности с учениками. «Воробьи» А. Руббаха, сюита «Первые шаги» М. Шуха исполнялись в первом и втором классах, «Марш деревянных солдатиков» П.И. Чайковского (как и другие номера из его «Детского альбома»), обработки сычуаньских песен Хуан Хучуэя, этюды из сборника Доу Цин – в третьем. Кроме того, наряду с другими произведениями, эти пьесы я использовала на занятиях в мини-группах, где мы обсуждали общие технологические проблемы в их связке с художественным образом произведений на конкретных исполнениях участников эксперимента.

Принцип «вопрошания» исчерпывающе характеризует данный учебный процесс. Вопросы разного типа стимулировали у детей дивергентное и конвергентное типы мышления для решения задач и поиска ответов. Дивергентное мышление помогает отвечать на открытые вопросы и таких было множество. Конвергентное – предполагает только один правильный ответ, оно развивает способность анализировать потенциальные возможности и находить наиболее оптимальные решения. Мы использовали конвергентное мышление, когда сосредотачивались на одной основной художественной или технологической задаче и прорабатывали ее на разных уровнях. Дивергентное мышление нам было необходимо, чтобы подобрать самые оригинальные и нестандартные способы решения проблем. Использование этих двух типов, как правило, циклично и может повторяться несколько раз – до тех пор, пока не будет найден оптимальный вариант. Таким образом, конвергентное и дивергентное мышление это часть одного процесса поиска решений и проверки их правомерности.

Ключевое слово (или принцип) в интерактивном обучении – *«совместное»*. Это и совместный поиск решения како-либо проблемы, моделирования ситуации, оценки, аргументации, исполнительских приёмов, поведенческих действий. Это может быть и сотрудничество, и жаркие дискуссии, споры, обсуждения, диспуты. Это и разграничение функций и ролей. Не только учитель и ученик, но и исполнитель и эксперт (критик), исполнитель и слушатель. Именно эти принципы побудили меня использовать помимо индивидуального урока фортепиано и такую форму обучения как мелкогрупповое занятие.

Мои функции как педагога на занятиях в минигруппе уместно сравнить с профессией режиссера в театре, дирижёра в оркестре, модератора на конференции. В мои задачи входило задать общее направление в учебном процессе в виде подготовленных заданий или других педагогических действий. Например, обозначить ключевую проблему и на разнообразных примерах, и исполнениях учеников, помочь найти пути её решения. Кроме того, я обращала внимание на стимулирование процесса обмена информацией в минигруппах, всячески поддерживала активность участников, стремилась выявить многообразие их точек зрения. Любой локальный тезис, предметная информация, исполнительский приём рассматривался сквозь призму соединения теории и практики через обращение к личному опыту учащихся и направленный на обогащение этого опыта. Конечно, учитывался возраст учащихся, их индивидуальные физические возможности, создавались условия для облегчения восприятия и усвоения учебного материала, взаимопонимания участников на занятиях, поощрение творческих идей и самостоятельности.

Принципами интерактивного обучения на формирующем этапе стали диалогическое взаимодействие участников экспериментальной группы, работа в минигруппах на основе распределения функций и сотрудничества, активно-ролевая деятельность, тренинговая организация обучения. Данный этап предполагал отличную от традиционной логику образовательного процесса: не от формального выполнения вербальных указаний преподавателя

к имитационному копированию каких-либо игровых действий, а через формирование нового исполнительского опыта к его теоретическому осмыслению. При этом уже имеющиеся технологические навыки и знания участников экспериментальной группы служили источником их взаимообучения и взаимообогащения.

Находясь в компании со своими сверстниками, дети брали на себя часть обучающих функций преподавателя, что повышало их мотивацию и способствовало большей продуктивности обучения. До сих пор считается, что интерактивная модель обучения в фортепианном классе возможна только на более продвинутой образовательной ступени, поскольку с возрастом накапливается большой жизненный и профессиональный опыт. Тем не менее, основы интерактивного взаимодействия необходимо закладывать уже с первых лет обучения на фортепиано. Здесь имеет значение удачно подобранный музыкальный материал, разработанные задания, создание соответствующей атмосферы, располагающей к такой коммуникации.

Интерактивное обучение формирующего этапа было направлено на максимальную активность ребёнка на занятиях, стимулировало у него такое важное для музыканта качество как воображение. Обычно воображение формируется на основе внешнего вида предмета или объекта, который является основным материалом, составляющим индивидуальный фантазийный ряд. Проще говоря, воображение – это объединение или слияние каких-либо представлений. Это может быть повторное соединение уже имеющихся образов под действием определенных стимулов, тем самым создавая новое изображение, которое в некоторых деталях соответствует исходному, или даже совершенно новая картина.

Учитывая крайне незначительный музыкально-слуховой опыт участников экспериментальной группы и их исполнительский репертуар, помимо тех произведений, которые мы изучали в индивидуальном классе, я использовала на мелкогрупповых занятиях различные программные произведения композиторов разных веков и национальных школ. Как правило,

это были показательные фрагменты сочинений (учитывая ограниченность времени и возраст учеников).

Так, например, миниатюра «Лунный свет» французского композитора-импрессиониста К. Дебюсси музыкальными средствами давала почувствовать туманные лунные блики, мерцающие в природном ландшафте. Если название было знакомо детям, я организовывала обсуждение – какими средствами композитору удавалось создать соответствующее впечатление у слушателей. Я использовала также и пьесы с «закрытым» названием, когда после прослушивания высказывались мнения и варианты. Таким образом, например, были прослушаны фрагменты некоторых номеров из фортепианного цикла М. Мусоргского «Картинки с выставки». Предварительно я рассказала краткую историю создания этого шедевра и ребята пытались сами придумать названия к номерам. Конечно, их варианты не совпали с авторскими, тем не менее дети увлечённо выполняли порученное задание – ведь это был конкурс на то, чье название будет максимально близко оригиналу. В младших группах я использовала в тех же целях фортепианную сюиту украинского композитора М. Шука «Первые шаги».

Формирование образов – очень важный этап, который необходимо пройти в музыкальном развитии ребёнка. Народные пасторальные песни будут естественным образом ассоциироваться у него с деревней или лугами. Игра колыбельной вызовет теплые воспоминания о материнской любви. Танцевальная музыка даст ощущение жизненности, настойчивости или комичности, радости и торжественности. Этот процесс связан с предварительной обработкой большого количества разнообразного и яркого материала для восприятия, объединяющего чувственность и рациональность, эмоции и знание. В классической художественной эстетике Китая часто говорят, что «намерение предшествует мазку» [203]. Так называемое «намерение» состоит в том, чтобы добавить в сознание художника субъективное сознание – «образ». Чтобы рисовать, сочинять стихи, писать пьесы и создавать любой художественный образ, необходимо сначала его

сформировать в своём воображении. Чтобы нарисовать бамбук, художник должен сначала «увидеть его в уме». То же и в музыке. И этот принцип одинаково справедлив как для восьмилетнего пианиста, так и для опытного концертанта. Этот принцип характеризуется перцептивной и индивидуальной формой конкретных воспринимаемых объектов, позволяющей видеть общее в индивидуальном, отмечать рациональность и увидеть суть.

Кроме того, художественный образ в музыкальном искусстве всегда должен быть наполнен сильными эмоциями и сохранять целостную форму объекта. Если пианист не способен на слух проанализировать музыкальную структуру произведения, почувствовать характеристики мелодии, изменения ритма и роль гармонии, а также стиль, настроение, эмоции, его исполнение будет абсолютно формальным и неживым, неодоухотворённым.

Вот почему я призывала своих учеников быть максимально сконцентрированными при прослушивании даже небольших музыкальных фрагментов. Среди всех категорий искусства музыка является наиболее абстрактной, пространственно-временной и больше всего нуждается в воссоздании слушателем. Для этого я также использовала музыку, ментально близкую моим ученикам и доступную им по своим художественным характеристикам. Это, в частности, народные песни «Картина Башу», «Небо над освобожденной зоной», «Богатый урожай», «День возрождения», «Ночь праздника факелов», «Разноцветные облака, преследующие луну», «Песнь рыбака в ночи», «Весенний танец», «Горный лес», «Другие горы», «Сотни птиц поклоняются фениксу».

Даже с самыми маленькими, семилетними участниками эксперимента я стремилась наладить доверительные отношения, что потребовало смены «преимущественно регламентирующих, алгоритмизированных, программированных форм и методов организации дидактического процесса к развивающим, проблемным, исследовательским, поисковым, обеспечивающим рождение познавательных мотивов и интересов, условий для творчества в обучении» [196, с.105]. Это является актуальным в контексте

стратегических задач, стоящих перед современным китайским детским фортепианным образованием: «ориентация не только на усвоение ребёнком тех или иных знаний, но и на развитие его индивидуальности, познавательных и созидательных способностей», получение опыта самостоятельной практики и личной ответственности» [176, с. 39].

Несмотря на свой юный возраст, участники экспериментальной группы учились действовать в рамках согласованных с преподавателем целей и задач («коридором возможностей»), а не выполнения инструкций по каждому приёму (метод «принятия таблетки»), при этом учитывать возможный разброс мнений, а также контекстуальность применения и чувство меры. Это требовало формирования соответствующего продолжительного опыта общения в режиме интерактивного обучения. Именно поэтому формирующий этап эксперимента занял два учебных года – за этот период можно было получить достоверные результаты и сделать релевантные выводы.

В мелкогрупповых занятиях формирующего этапа учащиеся стимулировали и активизировали друг друга, а я, как педагог, нередко выполняла функцию помощника в работе и только одного из источников информации. Таким образом, это позволяло мне решать сразу несколько задач:

- учебно-познавательную (на макро и микроуровнях);
- коммуникативно-развивающую (общий эмоционально-интеллектуальный контекст процесса познания в группе, связанного с принципом толерантности);
- развитие личностной рефлексии и эмоционального опыта ребёнка;
- социально-ориентационную (самостоятельная домашняя работа, взаимодействие ребёнка с музыкальным искусством за пределами школьной аудитории).

Исходя из этого, сформулируем педагогические условия, обеспечивающие эффективность интерактивных форм обучения на формирующем этапе эксперимента:

- взаимодействие и обмен видами деятельности между участниками экспериментальной группы;
- разнообразие форм организации и видов педагогического процесса;
- активизация творческого мышления, повышение самостоятельной деятельности учащихся;
- смысло- и целеполагание детского фортепианного обучения, обогащение его индивидуальными значениями;
- уважение чужой точки зрения, осознание того, что часто нет абсолютной истины или единственно правильного решения проблемы;
- формирование способности у начинающих музыкантов к моделированию своей деятельности, создание некоего образца и стремление следовать ему.

Проводя мелкогрупповые занятия, я определяла проблему или тему, которая будет составлять содержание какой-либо технологии. Это могла быть как какая-либо всеобъемлющая тема (например, «Образы природы в музыке») или обращение к градациям звукоизвлечения на фортепиано (например, мышечные ощущения взаимодействия с клавишами – коснуться, нажать, толкнуть, ударить, оттолкнуться, погладить и т.д.).

Примеры заданий формирующего этапа.

1. Один из участников играет незнакомое для других произведение. Слушатели должны придумать название звучащей музыки. Затем обсудить варианты и предоставить аргументы в пользу того или иного названия.
2. «Исполнитель и эксперты». Апеллируя к конкретным средствам музыкальной выразительности, которые использует исполнитель (например, темп, динамика, тактильная сфера и т.д., эксперты оценивают убедительность создаваемого художественного образа музыкального произведения.
3. Прослушивание программного сочинения, обсуждение, почему у него то или иное название. Какие ещё варианты были бы допустимы.

4. Игра на словарный запас. По очереди каждый формулирует прилагательное, отвечающее характеру прослушанной пьесы. Проигрывает тот, на ком цепочка обрывается.
5. Исполнитель и критики. Эксперт должен назвать ключевое и менее значимое достоинство в исполнении. То же самое – с недостатками.
6. Организация группового обсуждения ученического исполнения. При этом, каждый должен постараться обобщить свои мысли и предложить план преодоления имеющихся недостатков.
7. Привлечение уже имеющегося опыта или знания. Преподаватель, раскрывая новое понятие, предлагает каждому сформулировать понятие, уже знакомое ему, которое ассоциируется с новой темой. Это задание лучше сделать в письменно-индивидуальной форме, чтобы минимизировать повторы.
8. «Найти ошибку». Преподаватель исполняет пьесу, в которой есть элемент или несколько, не соответствующий названию. Например, «Медведь», а пьеса исполняется в высоком регистре или довольно оживлённом темпе. Участники анализируют прослушанное произведение, пытаются выявить несоответствия, аргументируют свои выводы.
9. Анализ музыкального произведения по предложенным признакам. Участники должны определить параметры прослушанного произведения по схеме, предложенной преподавателем. Например, образная сфера, функциональность партий левой и правой рук, динамика, ритм, интонация, регистр и т.д.
10. Ответы на вопросы. Участник, исполнивший произведение, отвечает на вопросы других участников по этому произведению. Вопросы могут касаться как художественной, так и технологической стороны.

Организация учебного процесса на формирующем этапе эксперимента предполагала доверительные отношения между мной и участниками, направленность на сотрудничество в процессе общения в минигруппах,

обращение к личному опыту начинающих пианистов, а также знаниям, получаемым на других предметах. Особенность используемых заданий было взаимодействие ребёнка с учебной средой, которая служит источником усваиваемой информации и практических навыков и побуждает его к самостоятельному поиску в заданных параметрах.

На данном этапе все произведения исполнялись участниками экспериментальной группы, в отдельных случаях эту функцию выполнял преподаватель. Роли участников постоянно чередовались в течение одного занятия, как правило, несколько раз. Никто из участников не оставался пассивным, у каждого была конкретная функция. Любое задание, как и урок в целом, заканчивалось обобщающим комментарием педагога.

В используемой модели оказались эффективны наглядно-слуховой, двигательной-слуховой, музыкально-игровой, музыкально-изобразительный методы обучения юных пианистов. Так, например, наглядно-слуховой метод применялся нами в процессе восприятия обучающимся музыкального произведения. На проводимых мелкогрупповых занятиях формировалась способность начинающих пианистов осмысленного слушания музыкального произведения, отмечая изменения различных его элементов.

Музыкально-изобразительный метод обучения связан с наличием у ребёнка немusикальных впечатлений. Данный метод направлен на развитие таких качеств как воображение, способность к ассоциациям. Это тем более актуально в сфере музыкального искусства, синтезирующего значительный кросс-дисциплинарный дискурс.

Далее – декларируемый нами нелинейный тип построения учебного процесса подразумевает постоянное обращение к многоуровневому контексту и спиральному способу получения знаний и усвоения исполнительских приёмов. Повышение роли эмоциональной и рефлексивной составляющих учебного процесса обусловлено совместным поиском верных решений, оптимальных способов, сохранением и использованием теоретических знаний. Подчёркнём многоуровневость диалогических взаимоотношений в

интерактивных занятиях – ученик-учитель, ученик-ученик, исполнитель-исполнитель (в ансамблевом музицировании), исполнитель – автор музыкального произведения.

Важным моментом формирующего этапа стали внеклассные мероприятия, в которых участники экспериментальной группы выступали в различных качествах. Это, например, посещение детских просветительских программ Фуцзяньского народного художественного театра («Классика традиций – культура тысячелетия»), Сямэньской детской библиотеки (конкурс чтения «Читай китайскую классику»), городского музея науки и техники. Дети полюбили экскурсии в Сямэньский ботанический сад, парк Чжунлунь, Национальный лесопарк Фучжоу. Мои ученики посетили единственный в Китае музей фортепиано Гуланьюй. Экспозиция музея представила богатую информацию по развитию клавира в разных странах на протяжении трех столетий, начиная с периода барокко и кончая новейшими моделями. Затем был устроен концерт двенадцати маленьких исполнителей на старинном фортепиано Steinway 1888 года.

Ещё один проект, который запомнился участникам эксперимента – в 2021 году в городе Сямэнь прошли 31-й Фестиваль искусств начальных и средних школ, 39-я Неделя школьной музыки и выставочные мероприятия «Фестиваль семи искусств». Тема фестиваля 2021 года – «Семь искусств растут под солнцем». Этот проект проходил в течение всего года на разных уровнях – в районах, городе и региональном центре. Участники экспериментальной группы успешно выступили в нескольких концертных программах перед своими сверстниками.

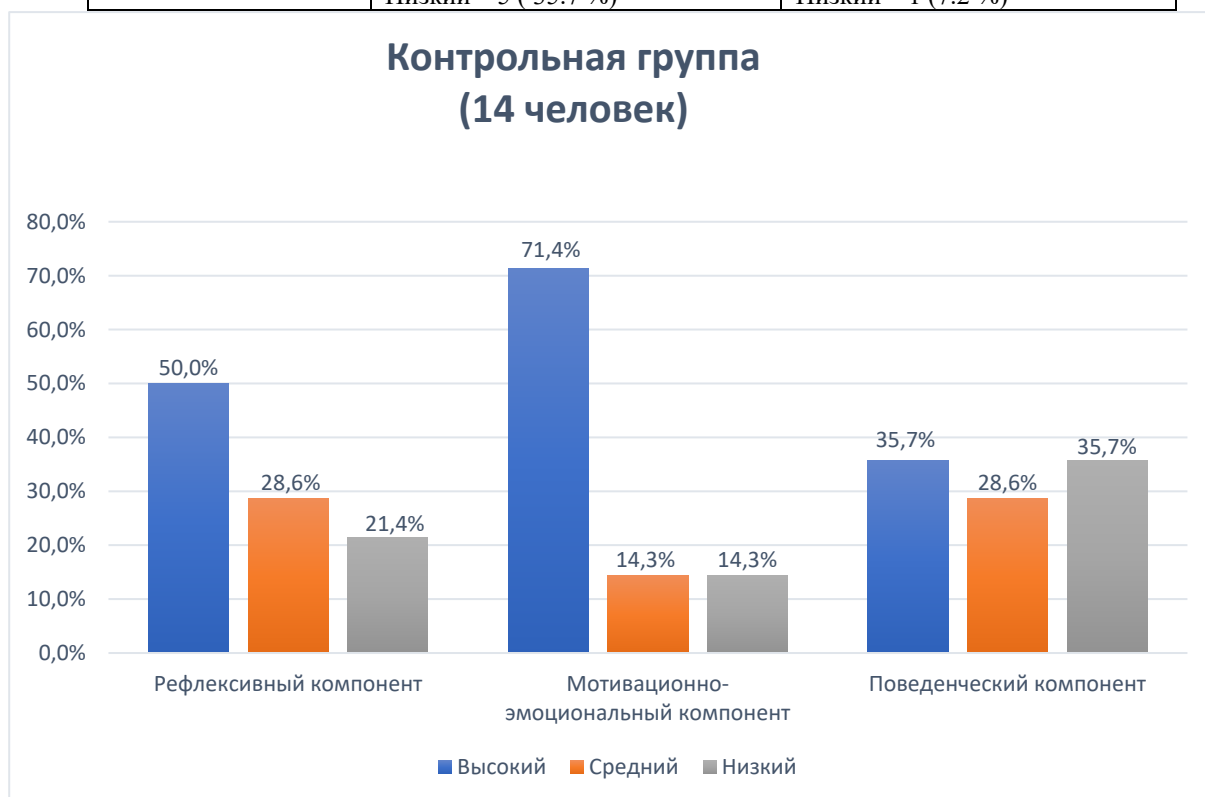
Кроме того, мои ученики в 2020 и 2021 годах подготовили две программы для родителей, где выступили в роли ведущих, исполнителей, представили свои рисунки. В основе одной программы была сюита М. Шуха «Первые шаги». Другая программа была целиком посвящена китайской традиционной музыке и также состояла из произведений, выученных в ходе формирующего этапа опытно-экспериментального исследования.

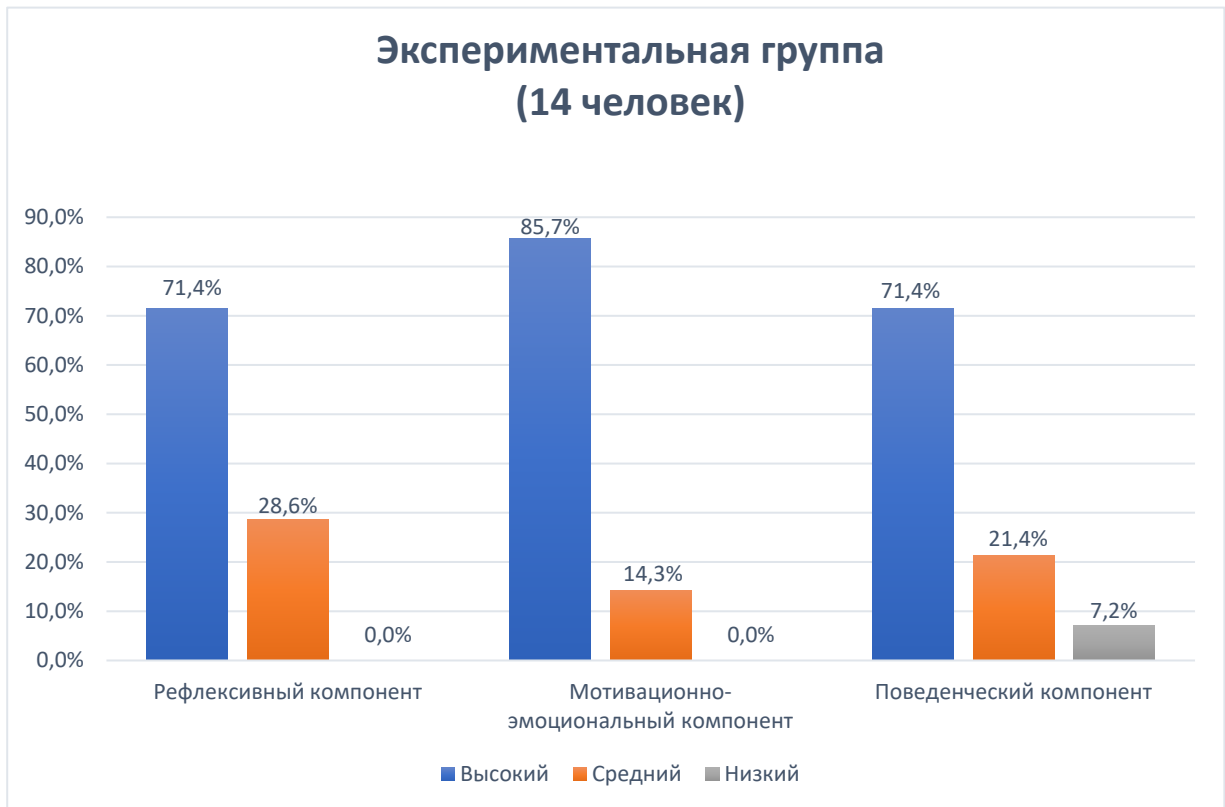
На *заключительном этапе* опытно-экспериментального исследования я проводила повторную диагностику, используемую ранее на констатирующем этапе. Прежде всего, я учитывала данные дневника каждого участника, где фиксировались его учебные действия в ходе эксперимента, а также публичные исполнительские выступления по рефлексивному, мотивационно-эмоциональному и поведенческому компонентам.

Таблица 2

Уровень художественного развития участников эксперимента на заключительном этапе

Художественное развитие учащегося-пианиста	Контрольная группа (14 человек)	Экспериментальная группа (14 человек)
Рефлексивный компонент	Высокий – 7 (50 %) Средний – 4 (28,6%) Низкий – 3 (21,4%)	Высокий – 10 (71,4%) Средний – 4 (28,6%) Низкий – 0 (0 %)
Мотивационно-эмоциональный компонент	Высокий – 10 (71,4%) Средний – 2 (14,3 %) Низкий – 2 (14,3 %)	Высокий – 12 (85,7%) Средний – 2 (14,3%) Низкий – 0 (0 %)
Поведенческий компонент	Высокий – 5 (35,7%) Средний – 4 (28,6%) Низкий – 5 (35,7 %)	Высокий – 10 (71,4 %) Средний – 3 (21,4 %) Низкий – 1 (7,2 %)





Подчеркнём отсутствие на заключительном этапе участников экспериментальной группы с низким уровнем художественного развития по рефлексивному и мотивационно-эмоциональному компонентам и только у одного ребёнка – по поведенческому компоненту. Тогда как в контрольной группе низкий уровень на этом этапе был выявлен у троих по рефлексивному компоненту, двоих по мотивационно-эмоциональному компоненту и у пятерых по поведенческому компоненту.

Таблица 3

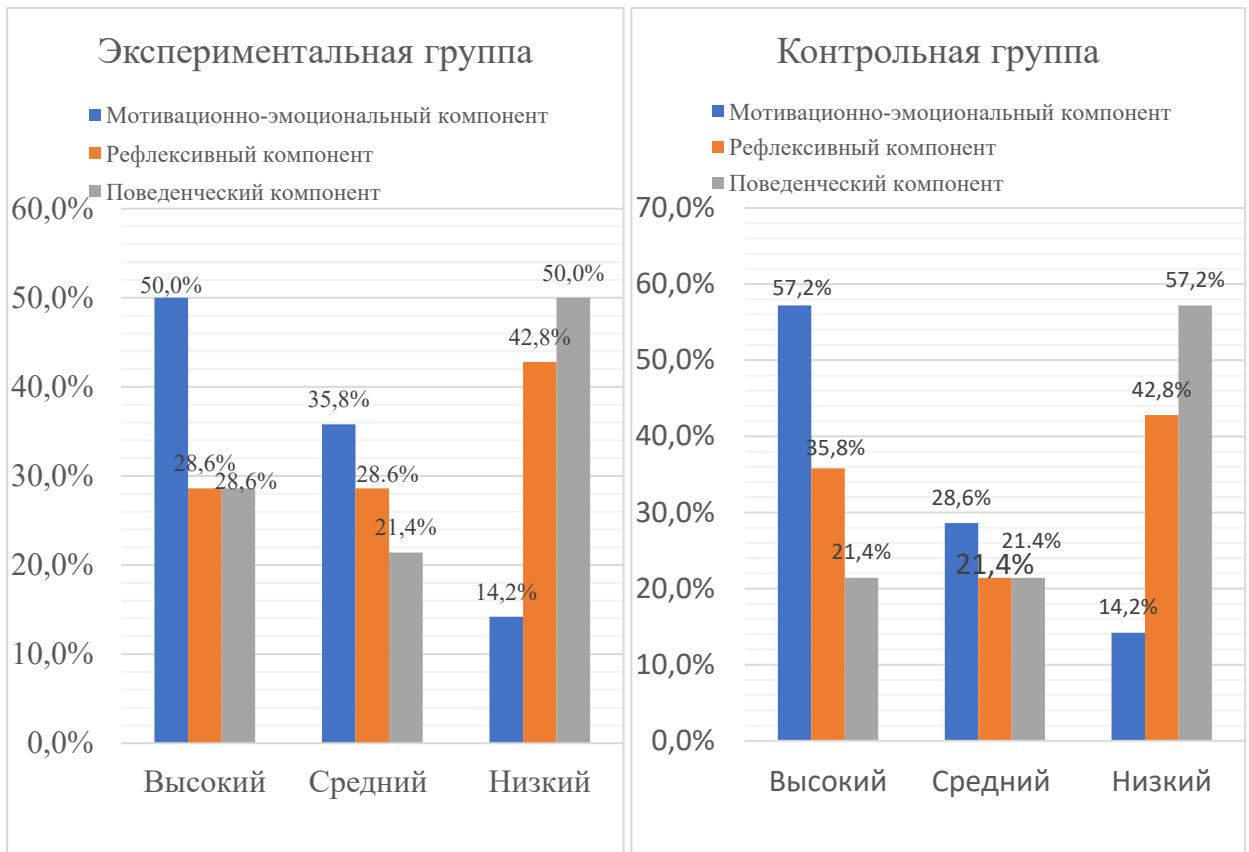
Сравнительные данные констатирующего и заключительного этапов

	Уровни художественного развития учащегося-пианиста	Констатирующий этап		Заключительный этап	
		Экспериментальная группа	Контрольная группа	Экспериментальная группа	Контрольная группа
1.	Высокий (по компонентам)	Мотивационно-эмоциональный компонент (50%) Рефлексивный компонент (28.6%) Поведенческий компонент (28.6%)	Мотивационно-эмоциональный компонент (57.2%) Рефлексивный компонент (35.8%) Поведенческий компонент (21.4%)	Мотивационно-эмоциональный компонент (85.7%) Рефлексивный компонент (71.4%) Поведенческий компонент (71.4%)	Мотивационно-эмоциональный компонент (71.4%) Рефлексивный компонент (50%) Поведенческий компонент (35.7%)

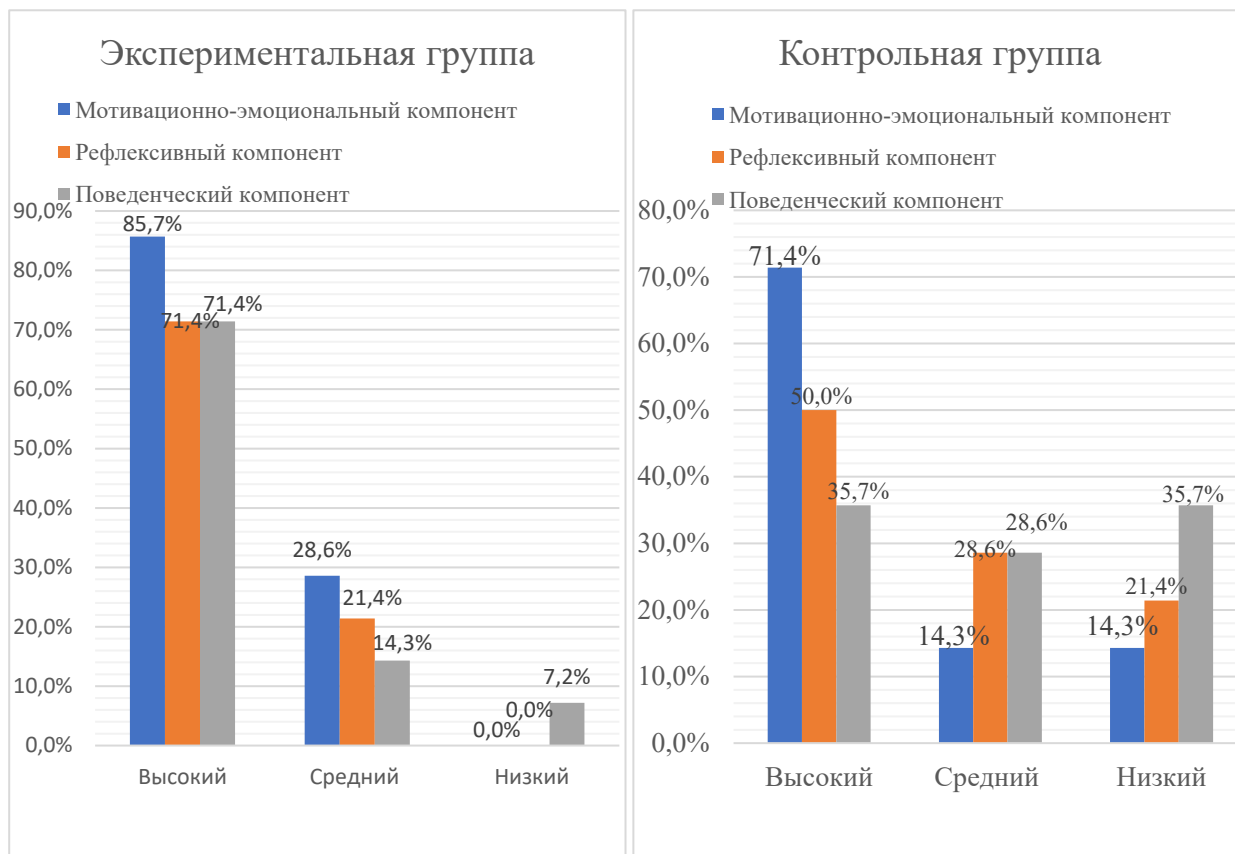
2.	Средний (по компо- нентам)	Мотивационно- эмоциональный компонент (35.8%) Рефлексивный компонент (28.6%) Поведенческий компонент (21.4%)	Мотивационно- эмоциональный компонент (28.6%) Рефлексивный компонент (21.4%) Поведенческий компонент (21.4%)	Рефлексивный компонент (28.6%) Поведенческий компонент (21.4%) Мотивационно- эмоциональный компонент (14.3%)	Рефлексивный компонент (28.6%) Поведенческий компонент (28.6%) Мотивационно- эмоциональный компонент (14.3%)
3.	Низкий (по компо- нентам)	Поведенческий компонент (50%) Рефлексивный компонент (42.8%) Мотивационно- эмоциональный компонент (14.2%)	Поведенческий компонент (57.2%) Рефлексивный компонент (42.8%) Мотивационно- эмоциональный компонент (14.2%)	Поведенческий компонент (7.2%) Рефлексивный компонент (0%) Мотивационно- эмоциональный компонент (0%)	Поведенческий компонент (35.7%) Рефлексивный компонент (21.4%) Мотивационно- эмоциональный компонент (14.3%)

Итоговые данные в графиках выглядят следующим образом:

Констатирующий этап



Заключительный этап



Данные, полученные на заключительном этапе, свидетельствуют о значительной динамике художественного развития участников экспериментальной группы по сравнению с контрольной группой. Так, например, в рефлексивном компоненте высокий уровень показали десять участников экспериментальной группы (на констатирующем этапе – 4). По мотивационно-эмоциональному компоненту высокий уровень – двенадцать человек (на констатирующем этапе – 7). В поведенческом компоненте высокий уровень был зафиксирован также у десяти участников (на констатирующем этапе – 4).

У контрольной группы эта динамика была значительно менее выражена: в рефлексивном компоненте высокий уровень показали семеро участников контрольной группы (на констатирующем этапе – 5). По мотивационно-эмоциональному компоненту высокий уровень – десять человек (на констатирующем этапе – 8). В поведенческом компоненте высокий уровень был зафиксирован у пяти участников (на констатирующем этапе – 3).

На заключительном этапе, после двух лет обучения, участники экспериментальной группы продемонстрировали возросший уровень интеллекта и памяти, развитие логического мышления, способность к схематическим построениям, обращение к междисциплинарным знаниям. Повысилось качество восприятия музыкальных произведений, фантазийность и воображение, способность к ассоциациям, работоспособность, позитивное отношение к учебному процессу. Прогрессировали коммуникативные качества моих воспитанников, их открытость к общению, организация и планирование своей домашней работы. Всё это нашло отражение как в технологических навыках игры на фортепиано, так и в актуализации творческого мышления начинающих пианистов, формировании их интерпретационных качеств. В целом, опытно-экспериментальное исследование подтвердило правомерность и эффективность использования интерактивных форм обучения как методического инструмента художественного развития юных пианистов в музыкальных школах КНР.

Выводы по главе 3

1. По форме организации образовательного процесса формирующий этап представлял собой сочетание индивидуальной и мелкогрупповой, а также фронтальной деятельности и был направлен на развитие творческого мышления, формирование ценностных ориентаций учащихся, приобретение ими опыта публичных исполнительских выступлений, актуализацию рефлексивной составляющей, использование различных мыслительных

операций, моделирования, конструирования индивидуальной работы, повышение уровня субъектности участников экспериментальной группы.

2. В ходе опытно-экспериментального исследования использовались специально разработанные творческие задания-тренинги, обучающие и ролевые игры, групповые дискуссии, организовывали и проводили концертные программы силами учащихся. При этом учитывалась взаимозаменяемость функций обучающихся, шкала мнений участников минигрупп, уровень аргументации при анализе, а также совмещение нескольких форм. Использовался музыкальный репертуар, коррелирующий с исходным уровнем художественного развития участников в каждой группе, и, соответственно этому уровень затрагиваемых проблем на мелкогрупповых и индивидуальных уроках.

3. Интерактивное обучение в фортепианном классе музыкальных школ обеспечивает не только расширение знаний, умений, технологических приёмов, но и раскрытие новых творческих возможностей начинающих пианистов, накопление игрового опыта, осознание привлекательности фортепианного исполнительства.

4. В интерактивной модели педагог не даёт готовых знаний и навыков, но побуждает учеников к их самостоятельному поиску. Таким образом, меняется модель взаимодействия педагога со своими воспитанниками. Возрастает рефлексия учащихся, их творческая активность, а задачей педагога становится создание условий для проявления ими инициативы в решении возникающих технологических и художественных задач.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

С непрерывным разносторонним развитием КНР способность людей воспринимать и ценить музыкальное искусство растет день ото дня. Соответственно возрастают требования к уровню музыкального образования в стране, стратегических направлений его модернизации. Детское фортепианное обучение как самый популярный его сегмент, отражает противоречивую картину ключевых характеристик и факторов успешности. Так, например, до сих пор, одним из специфических проявлений начальной фортепианной подготовки является заметная географическая неоднородность уровней преподавательского состава и обучающихся. Несмотря на то, что на государственном и административно-управленческом уровнях сегодня уделяется значительное внимание повышению музыкально-эстетического воспитания учащихся, многообразие форм обучения – в значительной степени это носит пока декларативный характер. Даже в профессиональном сообществе нет единого мнения о необходимых дидактических инструментах художественного развития юных пианистов.

В этом контексте, генеральной исследовательской линией данной работы стал отказ от подражательной, имитационной модели преподавания фортепиано уже в начальных классах музыкальных школ Китая. Исходя из этого было методологически обосновано обращение к интерактивным формам педагогического воздействия.

Данная модель направлена на активизацию аналитического компонента обучения, формирование у учащегося творческого мышления, потребности личностного понимания музыки, актуализируя абстрактно-логические формы получения теоретической информации и практических навыков. Эффективность таких форм в фортепианном обучении обусловлена творческим характером усвоения учащимся знаний и непосредственным

использованием их на практике. Это особенно важно для повышения мотивации и вовлеченности юных пианистов в решение обсуждаемых музыкально-исполнительских задач, последующей поисковой активности и стремления к конкретным действиям. В интерактивной модели педагог не даёт готовых знаний и навыков, но побуждает учеников к их самостоятельному анализу, проявлению инициативы. То есть не только передача учителем определённых знаний и умений своему воспитаннику, а формирование ценностных ориентаций, приобретение опыта публичных выступлений, создание комфортной информационно-образовательной среды, максимально способствующей художественному развитию юных пианистов.

Принципами интерактивного обучения в фортепианном классе музыкальных школ является повышение субъектности юного пианиста, более тесное диалогическое взаимодействие всех участников образовательно-коммуникативного пространства, работа в минигруппах, использование активно-ролевых и тренинговых форм обучения. В организованном и проведённом опытно-экспериментальном исследовании использовались специально разработанные творческие задания-тренинги, обучающие и ролевые игры, групповые дискуссии, были проведены концертные программы силами учащихся. При этом учитывалась взаимозаменяемость функций обучающихся, шкала мнений участников минигрупп, уровень аргументации при анализе, а также совмещение нескольких форм. Использовался музыкальный репертуар, коррелирующий с исходным уровнем художественного развития детей, и, соответственно этому уровень затрагиваемых проблем на мелкогрупповых и индивидуальных уроках.

Перспективу исследования проблемы художественного развития юных пианистов в китайских музыкальных школах мы видим в разработке научных подходов, направленных на повышение общей культуры учащихся, расширение их индивидуального музыкально-эмоционального опыта, формирование весьма значимых профессионально-личностных интерпретационных качеств, представлений о стиле и других характеристиках

исполняемых произведений, глубокого понимания их художественного содержания.

В диссертации решены поставленные цель и задачи исследования, подтверждена его гипотеза. Рассмотрен социокультурный контекст начального фортепианного обучения в музыкальных школах современного Китая, обоснована теоретическая база и методология анализа художественного аспекта учебного процесса в данном сегменте. В работе определены педагогические условия, способствующие интенсивному художественному развитию юных пианистов, охарактеризована деятельность фортепианного педагога в интерактивной форме взаимодействия с обучающимися в контексте его профессиональной компетенции. Проанализированы методические концепции детской фортепианной подготовки в единстве стратегического планирования и технологической практики КНР, изучены рефлексивный, мотивационно-эмоциональный и поведенческий компоненты художественного развития учащихся-пианистов, разработаны и апробированы интерактивные формы обучения в фортепианном классе.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдуллин, Э. Б. Методологическая подготовка музыканта-педагога : сущность, структура, процесс реализации : монография / Э. Б. Абдуллин. – Москва : МПГУ, 2019 – 278 с.
2. Абдуллин, Э. Б. Теория музыкального образования : учебник для вузов / Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. – 2-е издание, исправленное и дополненное. – Москва : Прометей, 2013. – 431 с.
3. Аверин, В.А. Психология личности: учебное пособие / В. А. Аверин. – Спб.: Издательство В.А. Михайлов, 2001. – 189 с.
4. Алексеев, А. Д. Методика обучения игре на фортепиано / А. Д. Алексеев. – Москва: Музыка, 1978. – 288 с.
5. Алексеев, Н.А. Личностно-ориентированное обучение: вопросы теории и практики / Н.А. Алексеев. – Тюмень: Изд. Томского государственного университета, 1997. – 215 с.
6. Алябушева, Г. В. Развитие познавательных интересов младших школьников в проектной деятельности : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Алябушева Галина Васильевна ; МГГУ им. М. А. Шолохова. – Москва, 2011. – 23 с.
7. Андреев, В. И. Педагогика творческого саморазвития : инновационный курс : в 2 книгах : учебное пособие / В. И. Андреев. – Казань: Изд-во Казанского университета, 1996. – Книга 1. – 565 с.
8. Анисимов, В. П. Диагностика музыкальных способностей детей : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. П. Анисимов. – Москва : ВЛАДОС, 2004. – 128 с.
9. Ануфриева, Н. И. Педагогические условия развития познавательной активности учащихся в процессе начального специального

музыкального образования : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Ануфриева Наталья Ивановна ; МГПУ. – Москва, 2005. – 23 с.

10. Аронов, А. А. Творчество как социокультурный феномен: курс лекций / А. А. Аронов. – Москва : МГУКИ, 2004. – 126 с.

11. Артоболевская, А. Д. Первая встреча с музыкой / А. Д. Артоболевская. – СПб.: Композитор, 2013. – 100 с.

12. Асафьев, Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б. В. Асафьев. – Москва ; Ленинград : Музыка, 1965. – 152 с.

13. Асафьев, Б. В. Эстетическое мировосприятие детей разных возрастных групп : сб. науч. ст. / Б. В. Асафьев. – Москва : Институт художественного образования, 2007. – 152 с.

14. Асмолов, А. Г. Культурно-историческая психология и конструирование миров / А. Г. Асмолов. – Москва: Институт практической психологии; Воронеж: НПО «МОДЭК», 1996. – 767 с.

15. Баренбойм, Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство: статьи и очерки / Л. А. Баренбойм. – Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение, 1974. – 336 с.

16. Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1986. – 543 с.

17. Бережнова, Л. Н. Полиэтническая образовательная среда / Л. Н. Бережнова. – Санкт-Петербург, 2003. – 202 с.

18. Берк, Л.Е. Развитие ребёнка / Л.Е. Берк. – 6-е издание. СПб.: Питер, 2006. – 1056 с.

19. Бернс, Р. Развитие Я-концепции и воспитание / Р. Бернс. – М.: Прогресс, 1986. – 421с.

20. Библер, В.С. Мышление как творчество / В.С. Библер. – Москва: Политиздат, 1975. – 399 с.

21. Бирзкопс, Я.Я. Творческая деятельность как средство формирования фортепианно-исполнительских качеств / Я.Я. Бирзкопс. –

Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. – М.: МПГУ, 1979. – 15 с.

22. Благондежина, Л.В. Отношение детей к искусству и возрастное развитие / Л.В. Благондежина // Вопросы психологии. – 1968. – № 4. – С. 96-104.

23. Бондаревская, Е. В. Педагогика: личность в гуманистических теориях и системах воспитания / Е. В. Бондаревская, С. В. Кульневич. – Москва; Ростов-на-Дону: ТЦ «Учитель», 1999. – 558 с.

24. Бочкарева, О. В. Дидактический диалог в профессионально-педагогической подготовке учителя музыки в вузе : специальность 13.00.08 – автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук / Ольга Васильевна Бочкарева. – Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского. – Ярославль, 2008. – 42 с.

25. Бочкарёв, Л.Л. Психология музыкальной деятельности/ Л.Л. Бочкарёв. – М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2008. – 352 с., ил.

26. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX-XXI веков: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ван Ин. – Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2009. – 24 с.

27. Ван Хань. Исполнительское освоение музыки разных народов в контексте идей диалога культур: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук : специальность 13.00.02 / Ван Хань. – Москва, 2012. – 30 с.

28. Ван Цзин. Постигание межнационального музыкального пространства / Ван Цзин, Л.И. Уколова// Стратегия развития образовательного пространства в контексте интеграции культуры и искусства; Московский городской педагогический университет». – Москва: Перо, 2016. – С. 219 – 227.

29. Вербицкий, А. А. Личностный и компетентностный подходы в образовании: проблемы интеграции / А. А. Вербицкий, О. Г. Ларионова. – Москва : Логос, 2009. – 336 с.
30. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – Москва : Искусство, 1965. – 379 с.
31. Выготский, Л. С. Психология развития ребенка / Л. С. Выготский. – Москва : Эксмо, 2005. – 507, [1] с.
32. Гарькина, Е.Н. Формирование способностей младших школьников к музыкально-творческой деятельности в условиях учреждений дополнительного образования : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Гарькина Екатерина Николаевна ; Пенз. гос. пед. ун-т им. В. Г. Белинского. – Пенза, 2008. – 17 с.
33. Гачев, Г. Д. Ментальности народов мира / Г. Д. Гачев. – Москва : Алгоритм : Эксмо, 2008. – 541 с.
34. Гофман, И. Фортепианная игра: ответы на вопросы о фортепианной технике / И. Гофман ; [перевод с английского, редакция, вступительная статья (с. 3–28) и примечания Г. М. Когана]. – Москва : Музгиз, 1961. – 224 с.
35. Груздова, И. В. Музыкальная игра в художественно-эстетическом воспитании детей : учебно-методическое пособие / И. В. Груздова. – Тольятти : ТГУ, 2008. – 42 с.
36. Гукаленко, О. В. Поликультурное образование в условиях глобализации /О.В. Гукаленко; В.П. Борисенков // Образовательное пространство в информационную эпоху: сборник научных трудов Международной научно-практической конференции. – Москва: ФГБНУ «Институт стратегии развития образования РАО», 2016. – С. 49–57.
37. Давыдов, В. В. Формирование учебной деятельности школьника / под ред. В. В. Давыдова, И. Ломпшера, А. К. Марковой. – Москва : Педагогика, 1982 – 214 с.

38. Зими́на, О.В. Диалог как многоаспектный музыкально-педагогический феномен /О.В. Зими́на// Методология педагогики музыкального образования. Сборник научных статей. – М.: МПГУ, 2007. – С. 153-166.

39. Кабале́вский, Д. Б. Как рассказывать детям о музыке? / Д. Б. Кабале́вский, И. В. Пигарева. – 4-е изд., дораб. – Москва : Просвещение, 2005. – 222, [2] с.

40. Кавта́радзе, Д. Н. Обучение и игра : введение в интерактивные методы обучения / Д. Н. Кавта́радзе. – 2-е изд. – Москва : Просвещение, 2009. – 173 с.

41. Кан-Калик, В. А. Педагогическое творчество / В. А. Кан-Калик, Н. Д. Никандров. – Москва: Педагогика, 1990. – 140 с.

42. Кан Юньюй. Актуальные проблемы обучения детей игре на фортепиано в современном Китае /Кан Юньюй// Музыка. Культура. Педагогика: материалы VI международной научно-практической конференции. – Санкт-Петербург, 2019. – С. 68–72.

43. Кан Юньюй. Просветительский фактор фортепианного обучения в детских музыкальных школах Китая / Кан Юньюй, Е. Н. Шумилова // Педагогическое мастерство и современные педагогические технологии : материалы XIII Международной научно-практической конференции, Чебоксары: ЦНС «Интерактив плюс», 2020. – С. 109–110.

44. Кан Юньюй. Фортепианное обучение в современном Китае : мотивация и (или) дидактика? / Кан Юньюй // Человеческий капитал. – 2020. – № 5. – С. 84–88.

45. Кирна́рская, Д.К. Музыкальное восприятие, Монография / Д. К. Кирна́рская. – М.: Космос – Ард, 1997. – 160 с.

46. Клюев, А. С. Сумма музыки / А. С. Клюев. – Санкт-Петербург : Алетейя : Историческая книга, 2017. – 608 с.

47. Коган, Г. М. У врат мастерства. Психологические предпосылки успешной пианистической работы / Г. М. Коган. – Москва: Советский композитор, 1958. – 114 с.

48. Колышева, Т. А. Подготовка учителя музыки к профессионально-личностной рефлексии в системе высшего педагогического образования : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук /Т.А. Колышева. – Московский педагогический государственный университет. – Москва, 1997. – 51 с.

49. Копчевский, Н. А. Клавирная музыка: вопросы исполнения / Н. А. Копчевский. – Москва : Музыка, 1986. – 94 с.

50. Корноухов, М. Д. Нотный текст – горизонты познания / М. Д. Корноухов. – Санкт-Петербург: Астерион, 2018. – 62 с.

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

52. Корноухов, М. Д. Феномен интерпретации как механизм репликации культуры общества в современном российском образовании / М. Д. Корноухов//Репликация культуры общества в контексте профессионального образования: коллективная монография. / М. Д. Корноухов [и др.]. – Георгиевск, 2012. – Книга 1. – С. 44–79.

53. Корыхалова, Н. П. За вторым роялем : работа над музыкальным произведением в фортепианном классе / Н. П. Корыхалова. — Санкт-Петербург : Композитор, 2006. – 549, [2] с. : нот.

54. Краевский, В. В. Методология педагогического исследования: пособие для педагога-исследователя/ В. В. Краевский. – Самара : Издательство СамГПИ, 1994. – 165 с.

55. Креативный ребёнок: Диагностика и развитие творческих способностей / сост. Т. А. Барышева, В. А. Щекалов. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2004. – 414 с.

56. Кременштейн, Б. Л. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. Секреты фортепианного мастерства : учебно-методическое пособие / Б. Л. Кременштейн. – Москва: Классика XXI, 2003. – 127 с. : нот.

57. Кременштейн, Б. Л. Педагогика Г. Г. Нейгауза / Б.Л. Кременштейн. – Москва: Музыка, 1984. – 89 с : нот.

58. Кулагин, П. Г. Межпредметные связи в процессе обучения / П. Г. Кулагин. – Москва: Просвещение, 1981. – 96 с.

59. Либерман, Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Я. Либерман. – Москва : Музыка, 1988 – 234, [2] с. нот. ил.

60. Ли, Цзюньюй. Модернизация школьного образования в Китае и России: сравнительно-исторический анализ: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Ли Цзюньюй. – Амурский государственный педагогический университет. – Комсомольск-на-Амуре, 2004. – 22 с.

61. Лю, Минхуэй. Педагогические условия освоения студентами КНР творчества композиторов в контексте профессиональной музыкально-исторической подготовки педагога-музыканта: диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Лю Минхуэй ; [место защиты : Московский педагогический государственный университет]. – Москва, 2017. – 217 с.

62. Лю, Цин. Высшее музыкально-педагогическое образование в современном Китае: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук/ Лю Цин; [место защиты: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2008 – 22 с.

63. Лю, Юйтун. Традиции российской педагогики и актуальные задачи музыкального воспитания и образования на современном этапе : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук/ Лю Юйтун: Московский педагогический государственный университет. – Москва, 2011. – 28 с.

64. Майковская, Л. С. Артистизм учителя музыки : учеб. пособие / Л. С. Майковская. – Москва : МПГУ, 1999. – 65 с.

65. Майковская, Л. С. Феномен этнокультурной толерантности в музыкальной культуре и образовании / Л. С. Майковская. – Москва : Граф-Пресс, 2008. – 260 с.

66. Макарова, Е. Л. Интерактивные образовательные технологии в компетентно-ориентированном учебном процессе : монография / под ред. В. И. Писаренко. – Москва : Спутник+, 2010. – 157 с.

67. Малинковская, А. В. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования: учебное пособие / А. В. Малинковская. – Москва: Владос, 2005. – 381 с.

68. Мариупольская, Т. Г. Проблема национальных традиций в преподавании музыки (теоретический и методический аспекты) : диссертация на соискание ученой степени доктора педагогических наук / Мариупольская Татьяна Геннадиевна; Московский государственный педагогический университет. – Москва, 2002. – 318 с.

69. Медушевский, В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – Москва : Музыка, 1976. – 253 с. : нот.

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

71. Мильштейн, Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства / Я. И. Мильштейн. – Москва : Советский композитор, 1983. – 266 с.
72. Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред. М. Г. Арановский. – Москва : КомКнига, 2007. – 240 с.
73. Назайкинский, Е. В. Оценочная деятельность при восприятии музыки / Е. В. Назайкинский // Восприятие музыки : сборник статей / [Институт эстетического воспитания при Центральном совете Педагогического общества РСФСР ; редактор-составитель В. Н. Максимов]. – Москва : Музыка, 1980. – С. 210–213.
74. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Заметки педагога / Г. Г. Нейгауз. – 6-е изд. – Санкт-Петербург : Лань, 2017. – 264 с.
75. Николаев, А. А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма : [учебное пособие для фортепианных факультетов музыкальных вузов] / А. А. Николаев. – Москва : Музыка, 1980. – 112 с.
76. Николаева, А. И. Стилевой подход в фортепианно-исполнительском классе педагогического вуза как фактор формирования личности ученика-музыканта / А. И. Николаева. – Москва : МПГУ, 2003. – 350 с.
77. Николаева, Е. В. Музыкальное образование в России : историко-теоретический и педагогический аспекты: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук/ Николаева Елена Владимировна; Московский педагогический государственный университет. – Москва, 2000. – 63 с.
78. Новоблаговещенский, В. Я. Интегративный принцип в преподавании музыки (на материале учебной работы музыкальных училищ и колледжей): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук/ В. Я. Новоблаговещенский; Московский институт музыки. – Москва, 1997. – 22 с.
79. Нью, Яцянъ Фортепианная педагогика России и Китая: интегративный подход: автореферат диссертации на соискание ученой

степени кандидата педагогических наук/ Нью Яцян; Московский педагогический государственный университет. – Москва, 2009. – 22 с.

80. Осеннева, М. С. Методика музыкального воспитания младших школьников : учебник для студ. / М. С. Осеннева. – 2-е изд. – Москва : Академия, 2013. – 272 с.

81. Панфилова, А. П. Игровое моделирование и деятельность педагога / А. П. Панфилова ; под общ. ред. В. А. Сластенина, И. А. Колесниковой. – 2-е изд., стер. – Москва : Академия, 2007. – 363 с.

82. Пархоменко, В.П. Творческая личность как цель воспитания /В.П. Пархоменко. – М.: Национальный институт образования, 1994. – 160 с.

83. Пепеляева, Л. Н. Формирование музыкальных интересов учащихся ДМШ на основе интерактивного обучения: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук/ Л. Н Пепеляева; [место защиты : Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств]. – Санкт-Петербург, 2014. – 17 с.

84. Плигин, А.А. Личностно-ориентированное образование: история и практика / А.А. Плигин. – М.: КСП+, 2003. – 430 с.

85. Пчелкина, Т. В. Диагностика и развитие музыкальных способностей : дидактические игры на занятиях с младшими школьниками / Т. В. Пчелкина. – Москва : Чистые пруды, 2006. – 32 с.

86. Ражников, В. Г. Дневник творческого развития / В. Г. Ражников. – Москва : Просвещение, 2000. – 203 с.

87. Рапацкая, Л. А. Культурологический подход в отечественной педагогике музыкального образования : история и перспективы развития / Л. А. Рапацкая// Ценности и смыслы. – 2016. – № 6.(46). – С. 6–15.

88. Репьев, Ю. Г. Интерактивное самообучение : монография / Ю. Г Репьев. – Москва : Логос, 2004. – 244 с.

89. Россия – Китай : образовательные реформы на рубеже XX-XXI вв. : сравнительный анализ: [сборник] / Российская академия образования, Центральная академия педагогических исследований КНР ; ответственный

редактор Н. В. Боревская, В. П. Борисенков, Чжу Сяомань. – Москва : РАО, 2007. – 592 с. : ил., табл.

90. Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. – Санкт-Петербург: Питер, 2002. – 720 с.

91. Савшинский, С. И. Пианист и его работа / С. И. Савшинский. – Москва: Классика – XXI, 2002. – 244 с.

92. Сайгушкина, О. П. Формирование целостной творческой личности – стратегическая задача музыкального образования / О. П. Сайгушкина // Музыкальное образование в контексте культуры. Вопросы теории, истории, методологии. Научно-практическая конференция. Вып. 2. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. – С.35-44.

93. Селевко, Г. К. Педагогические технологии на основе информационно-коммуникационных средств / Г. К. Селевко. – Москва : НИИ школьных технологий, 2005. – 208 с.

94. 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.

95. Старчеус, М. С. Слух музыканта : психолого-педагогические проблемы становления и совершенствования : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.08 / Старчеус Марина Сергеевна ; МПГУ. – Москва, 2005. – 59 с.

96. Судакова, Н. Е. Формирование учебных интересов в процессе занятий музыкой : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. / Судакова Наталия Евгеньевна ; МПГУ. – Москва, 2008. – 25 с.

97. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX-XXI веков: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. / Сюй Бо. — Ростов – на – Дону: РГК им. С.В. Рахманинова, 2011. – 24 с.

98. Таланова, Ю. В. Формирование музыкального интереса у детей на занятиях по фортепиано в системе дополнительного образования : автореф.

дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Таланова Юлия Витальевна ; МГУКИ. – Москва, 2007. – 24 с.

99. Тараканова, Н.Э. Педагогические условия развития мотивационной сферы личности музыкально одаренных детей и подростков / Н.Э. Тараканова // Музыкально-педагогическое образование на рубеже XX и XXI веков. Материалы VIII Международной научно-практической конференции. – Москва – Ханты-Мансийск, 2004. – С. 212–215.

100. Тарасова, Г.К. Искусство воспитания музыканта-исполнителя – творца духовной культуры. Монография / Г.К. Тарасова. – Воронеж: ВГПУ, 2013. – 155 с.

101. Теория и методика обучения игре на фортепиано: учебное пособие для студентов высших учебных заведений / [А. Г. Каузова, А. И. Николаева, Т. Н. Воронова и др.] ; под общей редакцией А. Г. Каузовой, А. И. Николаевой. – Москва : ВЛАДОС, 2001. – 365, [1] с. : ил.

102. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов; РАН, Институт психологии. – Москва : Наука, 2003. – 368 с. – (Памятники психологической мысли).

103. Тимакин, Е. М. Воспитание пианиста: методическое пособие / Е. М. Тимакин. – М.: Советский композитор, 1989. – 144 с.

104. Торопова, А.В. Homo-musicus в зеркале музыкально-психологической и музыкально-педагогической антропологии / А.В. Торопова. – Москва: ГРАФ-ПРЕСС, 2008. – 288 с.

105. Фейгин, М.Э. Индивидуальность ученика и искусство педагога / М. Э. Фейгин. – М.: Музыка, 1968. – 79 с.

106. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг ; предисловие В. Натансона, (с. 3–29). – Москва : Музыка, 1965. – 516 с.

107. Хань, Мо. Традиции российской фортепианной педагогики в контексте совершенствования профессиональной подготовки китайских учащихся-пианистов : автореферат диссертации на соискание ученой степени

кандидата педагогических наук / Хань Мо; [место защиты : Московский педагогический государственный университет]. – Москва, 2019. – 23 с.

108. 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.

109. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства : учебное пособие / В. Н. Холопова. – Санкт-Петербург : Лань, 2002. – 320 с. – Текст : непосредственный.

110. Хоу Юэ. Детское фортепианное образование в Китае и проблемы его развития: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Хоу Юэ ; [место защиты : Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2009. – 159 с.

111. Хуан Пин. Влияние русского фортепианного искусства на формирование и развитие китайской пианистической школы / Хуан Пин ; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, факультет музыки. – Санкт-Петербург : Астерион, 2009. – 160 с.

112. Хуан Сяньюй. Система музыкального образования в Китае / Хуан Сяньюй // Вестник СПбГУКИ. – 2012. – № 2. – С. 5–12.

113. Хуторской, А.В. Методика личноно-ориентированного обучения: как обучать всех по-разному? : пособие для учителя / А. В. Хуторской. – М.: ВЛАДОС-ПРЕСС, 2005. – 383 с.

114. Хуторской, А. В. Системно-деятельностный подход в обучении : науч.-метод. пособие / А. В. Хуторской. – Москва : Эйдос, 2012. – 63 с.

115. Цагарелли, Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности / Ю.А. Цагарелли. – СПб.: Композитор, 2008. – 368 с., нот.

116. Царева, Н. А. Слушание музыки : метод. пособие / Н. А. Царева. – Москва : РОСМЭН – ПРЕСС, 2002. – 93 с.

117. Цыпин, Г. М. Музыкально-исполнительское искусство : теория и практика / Г. М. Цыпин. – Санкт-Петербург, 2001. – 319 с.

118. Цыпин, Г. М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения : пособие для учащихся музыкальных отделений педвузов и консерваторий / Г. М. Цыпин. – Москва: «Интерпракс», 1994. – 373 с.

119. Чередниченко, Т. В. К проблеме художественной ценности в музыке / Т. В. Чередниченко // Проблемы музыкальной науки : сборник статей. – Москва: Советский композитор, 1983. – Вып. 5. – С. 255–267.

120. Чжун, Синьчжэ. Актуализация творческой составляющей фортепианного обучения в китайских музыкальных школах/ Синьчжэ Чжун. – Научное мнение №9. – СПб., 2022. С.97-102.

121. Чжун, Синьчжэ. Интерактивное обучение в фортепианном классе китайских музыкальных школ/ Синьчжэ Чжун. – «BULLETIN OF THE INTERNATIONAL CENTRE OF ART AND EDUCATION» (Бюллетень международного центра «Искусство и образование»), 2022 №5. С.317-328.

122. Чжун, Синьчжэ. Основные принципы выбора произведений в фортепианном классе музыкально-педагогических вузов КНР/ Синьчжэ Чжун //Сборник материалов V Международной научно-практической конференции «Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации» – Таганрог, 2022. С. 87-92.

123. Чжун, Синьчжэ. Проблема актуализации феномена интерпретации в учебном процессе фортепианного класса музыкальных школ Китая / Синьчжэ Чжун //Сборник статей международной научно-практической конференции «Межотраслевые исследования как основа развития научной мысли» (Казань) – Уфа: OMEGA SCIENCE, 2021. С. 187-188.

124. Чжун, Синьчжэ. Развитие способности художественного выражения исполняемых произведений у начинающих пианистов в китайских музыкальных школах /Синьчжэ Чжун //Сборник материалов VII международной научно-практической конференции «Нематериальное

культурное наследие народов как ценностный ориентир в современном образовательном пространстве. – Челябинск, 2022. С. 300-304.

125. Чжун Синьчжэ., Корноухов, М. Д. Развитие творческого мышления учащихся в фортепианном классе музыкальных школ КНР/ Синьчжэ Чжун., М.Д. Корноухов. – Человеческий капитал №9. – М., 2022. С. 131-137.

126. Чжун Синьчжэ. Формирование интерпретационных качеств учащихся-пианистов в музыкальных школах Китая/ Синьчжэ Чжун // THEORIA: педагогика, экономика, право. 2021. № 2 (3). С. 29-34. <https://theoria.apni.ru/article/25-pedagogicheskie-usloviya-effektivnosti-zanyatij>.

127. Чжун Синьчжэ. Эффективное использование методических материалов как важный критерий компетентности педагога фортепиано в детских музыкальных школах Китая /Синьчжэ Чжун// материалы IX международной конференции «Искусство. Педагогика. Культура» – СПб., 2021. – С. 165-169.

128. Шумилова, Е. Н. Актуализация просветительского вектора в современном российском заочном музыкально-педагогическом образовании / Е. Н. Шумилова. – Научное мнение. – 2019. – № 7-8. – С. 131–136.

129. Щербакова, А. И. Музыка в постижении процесса рождения, самоутверждения и трансформации ценностных парадигм в пространстве отечественной культуры / А. И. Щербакова. – Педагогика искусства. – 2015. – № 1. – С. 55–63.

130. Щирин, Д. В. О развитии восприятия музыкального языка произведений в педагогическом процессе на кафедре фортепиано / Д. В. Щирин // Кафедра фортепиано : исследования и материалы : сборник статей / под общей редакцией Д. В. Щирин, Санкт-Петербургский государственный институт культуры. – Санкт-Петербург : КультИнформПресс, 2018. – С. 123–133.

131. Щукина, Г. И. Педагогические проблемы формирования познавательных интересов учащихся / Г. И. Щукина. – Москва : Педагогика, 1988. – 208 с.

132. Юдин, А. П. Национальная идея в русской музыкальной педагогике XIX века: диссертация на соискание ученой степени доктора педагогических наук / А.П. Юдин; [место защиты: Московский педагогический государственный университет]. – Москва, 2004. – 407 с.

Список литературы на китайском языке, с переводом на русский язык (перевод осуществлён соискателем)

133. Бай Сюэйлань. Национальные инновации в обучении игре на фортепиано/ Бай Сюэйлань. – Чжэнчжоуский профессионально-технический колледж, Чжэнчжоу, 2019. № 9. С. 66-68. – 白雪艺兰.民族化背景下现代钢琴教学模式的创新/白雪艺兰. 郑州铁路职业技术学院学报, -郑州. 2019年. -第九期. 66-68页.

134. Бянь Мэн. Формирование и развитие китайской фортепианной культуры / Бянь Мэн. – Пекин : Народное музыкальное издательство, 1996. – 154 с. – 卞萌. 中国钢琴文化的形成与发展 / 卞萌. – 著北京 : 人民音乐出版社, 1996年. – 154页.

135. Ван Лидан. О развитии и поддержании мотивации в обучении игре на фортепиано/Ван Лидан. – Журнал Института образования Хэйлунцзян, Хэйлунцзян, 2004. № 1. С. 136 -139. -王丽单.谈钢琴教学中的动机培养与保持/王丽单. 黑龙江教育学院学报, -黑龙江. 2004年. -第一期. 136-139页.

136. Ван Личжу. Исследование музыкальной выразительности в обучении игре на фортепиано/Ван Личжу. – Дом драмы, Хубэй, 2016. № 4. 202 с. -王丽竹.钢琴教学中的音乐表现力研究/王丽竹. 戏剧之家, -湖北. 2016年. -第四期. 202页.

137. Ван Лэй., Ши Цзиньчжао. Об инновациях в фортепианном музыкальном образовании / Ван Лэй, Ши Цзиньчжао. – Голос Желтой реки, Шаньси, 2020. № 15. С.106 -107. -王蕾&史今朝.浅谈钢琴表演与音乐教育的创新问题/王蕾&史今朝.黄河之声, -山西. 2020年. -第十五期. 106-107页.

138. Ван Цзивэнь. О воплощении конфуцианских мыслей в китайской фортепианной музыке / Ван Цзивэнь. – Современная музыка, Цзилинь, 2021. № 1. С. 151-153. -王子文.论儒家音乐思想在钢琴音乐中的功能体现/王子文.当代音乐, -吉林. 2021年. -第一期. 151 -153页.

139. Ван Энда. Взаимосвязь музыкального эстетического воспитания и семейного музыкального образования / Ван Энда. – Голос Желтой реки, Шаньси, 2019. № 16. 133 с. -王恩大.浅析音乐美育与家庭音乐教育的关系/王恩大.黄河之声, -山西. 2019年. -第十六期. 133页.

140. Вэй Минь. Применение конвергентного мышления в интерпретации произведений в обучении игре на фортепиано/ Вэй Минь. – Голос Желтой реки, Шаньси. 2014. № 11. 84 с. -魏敏.聚合思维在钢琴教学中诠释作品的应用——钢琴教学中音乐表现力的培养/魏敏.黄河之声, -山西. 2014年. -第十一期. 84页.

141. Вэй Чжэньцяньсу. Развитие навыков игры на фортепиано для выразительности музыки / Вэй Чжэньцяньсу. – Северная музыка, Хэйлунцзян, 2020. № 17. С.60-61. – 魏桢浅素.钢琴演奏技巧的训练和音乐表现力的培养/魏桢浅素.北方音乐, -黑龙江. 2020年. -第十七期. 60-61页.

142. Гао Чанг. Исследование стратегии развития музыкальных способностей обучающихся в преподавании фортепиано / Гао Чанг. – Китайская национальная выставка, Пекин, 2020. № 11. С. 28-30. – 高畅.高校钢

琴教学中学生创新能力的培养策略探究/高畅. 中国民族博览, -北京. 2020年. -
第十一期. 28-30页.

143. Ге Дунъянь. Продвижение конфуцианских образовательных мыслей о музыке/Ге Дунъянь. – Большая сцена, Хэбэй, 2012. № 3. С. 219 -220.
-葛冬琰. 儒家教育思想对音乐的启示/葛冬琰. 大舞台, -河北. 2012年. -第三期.
219 -220页.

144. Дай Монли. Исследование современного состояния музыкального образования детей в области фортепиано / Дай Монли. – Голос Желтой реки, Шаньси, 2020. № 19. С. 134-135. – 戴蒙利.儿童钢琴启蒙教学现状研究/戴蒙利.
.黄河之声. -山西. – 2020年. – 第19期. 134 -135页.

145. Джин Мин. Теория интеграции в концепции фортепианного образования / Джин Мин. – Современная музыка, Цзилинь, 2020. № 7. С. 6-8.
-金茗. 传统与当下: 博雅教育理念与钢琴教育相融合的理论思考/金茗. 当代音乐, -吉林. 2020年. -第七期. 6-8页.

146. Джин Ши. Развитие музыкальной выразительности в обучении игре на фортепиано в старшей школе / Джин Ши. – Новый голос Юэфу, Шэньян, 2013. № 3. С. 172-174. -金石. 附中钢琴教学中音乐表现力的培养/金石.
.乐府新声, -沈阳. 2013年. -第三期. 172-174页.

147. Джон Вин. Просветительское значение обучения игре на фортепиано детей / Джон Вин. – Современная музыка, Цзилинь, 2020. № 6. С.171-173. -韩文.幼儿钢琴启蒙教育探讨/韩文. 当代音乐, -吉林. 2020年. -第五期. 65 -66页.

148. Дэн Юйшань. Исследование интеграции китайской фортепианной музыки и музыкальной культуры в образовании / Дэн Юйшань. – Журнал

открытого профессионального колледжа провинции Хубэй, Хубэй, 2021. № 2. С.189-190. – 邓玉珊.中国钢琴音乐与文化音乐教育融合研究/邓玉珊.湖北开放职业学院学报, -湖北. 2021年. -第二期. 189-190页.

149. Зо Пинг. Китайские и западные культурные различия и преподавание фортепиано / Зо Пинг. – Синьити – газета Шэньянской консерватории, Шэньян, 2000. № 2. С.9-10. -左平.中西文化差异与钢琴教学/左平.乐府新声(沈阳音乐学院学报), -沈阳. 2000年. -第二期. 9-10页.

150. Ку Нин. О мотивации достижения в фортепианном образовании с точки зрения социального познания/ Ку Нин. – Народная музыка, Пекин, 2007. № 8. С. 66-67. -曲宁.从社会认知角度看钢琴教育的成就动机问题/曲宁.人民音乐, -北京. 2007年. -第八期. 66-67页.

151. Ли Биндэ. Теория преподавания / Ли Биндэ. – Пекин : Народное образование, 2005. – 434 с. – 李斌德. 教学理论 / 李斌德. – 北京 : 人民教育, 2005 年. – 434 页.

152. Ли Ган. Развитие музыкальной выразительности в обучении игре на фортепиано / Ли Ган. – Музыка. Время и пространство, Гуйчжоу, 2012. №5. С.123-124. – 李刚.钢琴教学中音乐表现力的培养/李刚.音乐时空, -贵州. 2012年. -第五期. 123-124页.

153. Ли Дунцин. Анализ эффективности преподавания фортепиано и развития творческого мышления/ Ли Дунцин. – Художник и артист, Тяньцзинь, 2020. № 7. 72 с. – 李东静.高校音乐表演专业钢琴教学与创造性思维培养的有效性分析/李东静.艺术家, -天津. 2020年. -第七期. 72.

154. Ли Ин. Исследования по развитию творческого мышления в преподавании фортепиано / Ли Ин. – Учебная газета университетского

колледжа себу, Анхоб, 2016. № 2. С.164-165. – 李莹.高校钢琴教学中创造性思维的培养研究/李莹.宿州教育学院学报, -安徽. 2016年. -第二期. 164-165页.

155. Ли Инь. Исследование модели развития навыков игры на фортепиано/ Ли Инь. – Дом драмы, Хубэй, 2021. № 5. С. 113-114. – 李颖.高师音乐专业学生钢琴应用能力培养模式研究/李颖. 戏剧之家. -湖北. 2021年. -第五期. 113-114页.

156. Ли Мэйхуа. Влияние философии Конфуция на современное китайское музыкальное образование / Ли Мэйхуа. – Цзилинь, Руководство по инновациям в науке и технологиях, 2014. – 116 с. -李梅华. 儒家音乐教育对当代音乐教育的影响/李梅华. 科技创新导报, -吉林. 2014年. 116页.

157. Линь Цзеи. Построение эффективных методик семейного музыкального образования детей / Линь Цзеи. – Ихай, Хунань, 2020. № 12. С.128-129. – 林洁怡. 幼儿家庭音乐教育的有效方法构建/林洁怡. 艺海, -湖南. 2020年. -第十二期. 128-129页.

158. Ли Синьмяо., Лю Юмо. Обучение игре на фортепиано и обучение навыкам / Ли Синьмяо, Лю Юмо.- Голос Желтой реки, Шаньси, 2019. №15 . 84 с. -李新苗&刘雨墨.钢琴教育与钢琴技巧训练/李新苗&刘雨墨. 黄河之声. -山西. 2019年. -第十五期. 84页.

159. Ли Фанг. Принципы выбора репертуара при обучении игре на фортепиано / Ли Фанг. – Академический форум, Гуанси, 2013. № 9. С. 80–81. – 李芳. 高师钢琴教学中曲目选择的原则/李芳. 学术论坛, -广西. 2013年. -第九期. 80-81页.

160. Лу Мэнмэн. Работа над музыкальной выразительностью в обучении игре на фортепиано / Лу Мэнмэн. – Технологии и рынок, Цзянси, 2020. № 2. 196 с. – 卢萌萌.钢琴教学中“音乐表现力”的培养和训练/卢萌萌. 花炮科技与市场, -江西. 2020年. -第二期. 196页.

161. Лу Цзинья. Применение творческого мышления в преподавании фортепиано / Лу Цзинья. – Современность, Хунань, 2014. № 11. 219 с. – 吕靖雅.创造性思维在高校钢琴教学中的运用/吕靖雅. 文艺生活, -湖南. 2014年. -第十一期. 219页.

162. Лу Цзямэй. Психология эмоционального обучения / Лу Цзямэй. – Шанхай : Музыкальное издательство, 2000. – 284 с. – 卢家楣情. 感学习心理学 / 卢家楣著. – 上海 : 音乐出版社, 2000年. – 284页.

163. Лю Хунмэй. Стратегии развития фортепианного мастерства и музыкальной выразительности учащихся / Лю Хунмэй. – Современная музыка, Цзилинь, 2020. № 12. С.45-46. – 刘红梅. 培养学生钢琴演奏音乐表现力的策略/刘红梅. 当代音乐, -吉林. 2020年. -第十二期. 45-46页.

164. Лю Юань Цэюй. Эпоха фортепиано / Лю Юань Цэюй. – Пекин : Народное образование, 2001. – 112 с. – 刘元举. 时代钢琴 / 刘元举 [等编]. – 北京 : 人民教育, 2001年. – 112页.

165. Лю Юнь. Размышление о развитии современного китайского просвещения по фортепиано на основе сравнения китайского и российского образования / Лю Юнь. – Художественное образование, Пекин, 2021. № 1. С.65-68. – 刘蕴.从中俄钢琴启蒙教育对比思考中国现代钢琴启蒙教育发展/刘蕴. 艺术教育, -北京. 2021年. -第一期 65-68页.

166. Лю Ян. Просветительские идеи Фу Лея в современном музыкальном образовании / Лю Ян. – Голос Желтой реки, Шаньси, 2018. № 7.

С. 94 -95. -刘洋.傅雷的音乐教育思想对当代家庭教育的启示/刘洋. 黄河之声, -山西. 2018年. -第七期. 94-95页.

167. Ма Сюэчжу. Развитие музыкальной выразительности в обучении игре на фортепиано / Ма Сюэчжу. – Журнал Университета искусств Цзилинь, Цзилинь, 2008. № 4. С.61-62. – 马雪竹.钢琴教学中音乐表现力的培养/马雪竹. 吉林艺术学院学报, -吉林. 2008年. -第四期. 61-62页.

168. Ма Яньфэй. Об особенностях русской фортепианной школы и ее эталонной ценности / Ма Яньфэй. – Художественная критика, Гуйчжоу, 2020. № 3. С. 98 – 99. – 马艳菲.浅谈俄罗斯钢琴学派的特色及其借鉴价值/马艳菲. 艺术评鉴, -贵州. 2020年. -第三期. 98-99页.

169. Ни Хун Цзинь. Как повысить фортепианное исполнительское мастерство / Ни Хун Цзинь. – Пекин : Хуаюэ, 2003. – 62 с. – 倪洪进. 如何提高钢琴演奏 / 倪洪进 [等编]. – 北京 : 华乐出版社, 2003 年. – 62 页.

170. Се Лиша. Развитие музыкальной выразительности в обучении игре на фортепиано / Се Лиша. – Музыкальная жизнь, Ляонин, 2020. № 8. С. 88-89. -谢丽莎.探究钢琴演奏教学中音乐表现力的培养/谢丽莎. 音乐生活, -辽宁. 2020年. -第八期. 88-89页.

171. Син Ни. Анализ интерактивного обучения игре на фортепиано / Син Ни. – Учебная газета университетского колледжа себу, Анхоб, 2010. № 6. С.120-122. -邢颖.互动式钢琴教学探析/邢颖.宿州教育学院学报, -安徽. 2010年. -第六期. 120-122页.

172. Сон Цзялинь. Исследование российской фортепианной педагогической системы/ Сон Цзялинь. – Северная музыка, Хэйлунцзян, 2013.

№ 8. С.118-120. – 宋佳琳.俄罗斯音乐学院教学体系的研究与借鉴/宋佳琳. 北方音乐, – 黑龙江. 2013年. -第八期. 118-转120页.

173. Сунь Пэн. О воспитании музыкальной выразительности в обучении игре на фортепиано / Сунь Пэн. – Искусство и наука, Чжэцзян, 2016. № 3. С.348-372. – 孙鹏.浅谈钢琴教学中音乐表现力的培养/孙鹏. 艺术科学, -浙江. 2016年.-第三期. 348-372页.

174. Сунь Юнь. Влияние западных фортепианных школ на преподавание фортепиано в Китае / Сунь Юнь. – Фортепианное искусство, Пекин, 2020. № 12. С.30-34. – 孙韵.西方钢琴学派对上海音乐学院钢琴教学的影响 (三) /孙韵. 钢琴艺术, -北京. 2020年. -第十二期. 30-34页.

175. Сюй Синюэ. Сохранение традиций, планирование и совместное построение разнообразных академических диалогов ——— Комментарии к «Третьей Международной академической неделе по методике преподавания фортепиано»/ Сюй Синюэ. – Китайское музыкальное образование, Пекин, 2020. № 9. С. 49-52. -徐星月.守望传统、筹帷当下，共建多元学术对话——“第三届国际钢琴教学法学术周”述评及其他/徐星月. 中国音乐教育, -北京. 2020年. -第九期. 49-52页.

176. Сюй Цзюнь. Исследование образовательных стратегий выражения музыки учащимися при обучении игре на фортепиано / Сюй Цзюнь – Образование Шэньси, Шэньси, 2021. №1. С.38-39. – 徐骏.钢琴教学中学生音乐表达的启发策略研究/徐骏. 陕西教育 (高教) , -陕西. 2021年. -第一期. 38-39页.

177. Сюн Вэнь. Происхождение и обучение. Длинная фортепианная рифма – характеристика родословной и академической традиции китайских

пианистов советско-российской школы / Сюн Вэнь. – Народная музыка, Пекин, 2020. № 11. С. 34-36. – 熊文. 源源学脉 悠悠琴韵——苏俄学派中国钢琴家师承谱系与学统特征/熊文. 人民音乐, -北京. 2020年. -第十一期. 34-36页.

178. Сю Хайлинь. Введение в музыкальную эстетику / Сю Хайлинь, Ло Сяопин. – Шанхай : Шанхайское музыкальное издательство, 1999. – 317 с. – 修海林. 音乐美学简介 / 修海林, 罗小平. – 上海 : 上海音乐出版社, 1999 年. – 317 页.

179. Сюэ Сяомэйсу. Об улучшении музыкальной выразительности в обучении игре на фортепиано/ Сюэ Сяомэйсу. – Художественное образование, Пекин, 2020. № 9. С.79-82. – 薛晓妹.论高校钢琴演奏教学中学生音乐表现力的提升/薛晓妹. 艺术教育, -北京. 2020年. -第九期. 79-82页.

180. Сяо Цинюэ. Режим обучения детскому фортепиано / Сяо Цинюэ. – Сычуаньская драма, Сычуань, 2020. № 6. С.171 -173. – 肖晴月.幼儿钢琴教学模式探析/肖晴月. 四川戏剧, -四川. 2020年. -第六期. 171-173页.

181. Тонг Цзин. Исследование культурной ценности фортепианного образования / Тонг Цзин. – Новый голос Юэфу, Шэньян, 2020. № 3. С. 69-74. – 佟婧.高校钢琴教育的文化价值研究/佟婧. 乐府新声, – 沈阳. 2020年. -第三期. 69-74页.

182. У Чэнчжу. Как обучать игре на фортепиано на начальном этапе / У Чэнчжу // Китайская музыка. – Пекин, 1989. – № 3. – С.46–53. – 吴茜珠. 怎样教好钢琴基础课程 / 吴茜珠//中国音乐杂志. – 北京, 1989 年. – 第三期. – 第 46–53 页.

183. Фан Си. О том, как улучшить музыкальную выразительность учащихся при обучении игре на фортепиано / Фан Си. – Северная музыка,

Хэйлунцзян, 2020. № 9. С.125-126. – 方曦.浅谈在钢琴教学中如何提高学生音乐表现力/方曦. 北方音乐, -黑龙江. 2020年.-第九期. 125-126页.

184. Цзоу Айминь. Музыкальная педагогика / Цзоу Айминь. – Пекин: Народная музыка, 1996 – 251 с. – 邹爱民. 音乐教育学 / 邹爱民. – 北京:人民音乐, 1996年. – 251页.

185. Цзян Фань. Стратегии развития музыкальной выразительности учащихся при обучении игре на фортепиано / Цзян Фань. – Сычуаньская опера, Сычуань, 2020. № 7. С.152-154. – 江帆.钢琴演奏教学中学生音乐表现力的培养策略/江帆. 四川戏剧, -四川. 2020年. -第七期. 152-154.

186. Цянь Сяньцзин. Развитие музыкальной выразительности в обучении игре на фортепиано / Цянь Сяньцзин. – Голос Желтой реки, Шаньси, 2019. № 7. 37с. -千现晶.钢琴教学中音乐表现力的培养/千现晶. 黄河之声, -山西. 2019年. -第七期. 37页.

187. Цяо Хуа. Современная ситуация и новое мышление в преподавании фортепиано в музыкальном образовании / Цяо Хуа. – Нормальное образование в Чжэнчжоу, Чжэнчжоу, 2017. № 3. С. 85-88. – 乔华. 高等院校音乐教育专业钢琴教学的现状与新思路/乔华. 郑州师范教育, -郑州. 2017年. -第三期. 85-88页.

188. Чен Ивэнь. Размышления и предложения о статус-кво преподавания фортепиано / Чен Ивэнь. – Голос Желтой реки, Шаньси, 2020. № 6. 75с. -陈艺雯. 高师钢琴教学现状的反思与建议/陈艺雯. 黄河之声, -山西. 2020年. -第六期. 75页.

189. Чжай Лян. Исследование связи между обучением игре на фортепиано и творческим мышлением / Чжай Лян. – Звуковая красота новой

школы, Хубэй, 2020. № 1. 141с. – 翟靓.钢琴教学与创造性思维的联系研究/翟靓.新纪实·学校体音美, -湖北. -2020年. -第一期. 141页.

190. Чжан Илинъ. Исследование художественных особенностей преподавания фортепиано в Китае и Америке / Чжан Илинъ. – Современная музыка, Цзилинь, 2019. № 2. С. 34-35. – 张艺琳.中美钢琴教学艺术特征探究/张艺琳.当代音乐, -吉林. 2019年. -第二期. 34 -35页.

191. Чжан Лихонг. Исследование практики реформирования музыкального образования / Чжан Лихонг. – Северная музыка, Хэйлунцзян, 2020. № 17. С.133-134. – 张立鸿.综合类高校音乐教育专业钢琴实践技能教学改革研究/张立鸿.北方音乐, – 黑龙江. 2020年. -第十七期. 133-134页.

192. Чжан Мин. О развитии музыкальной выразительности в обучении игре на фортепиано / Чжан Мин. – Исследование музыки (Журнал музыкальной консерватории Сычуани, Сычуаньская консерватория музыки. 2003. № 3. С.72-77. – 张铭.关于钢琴教学中音乐表现力的培养/张铭.音乐探索 (四川音乐学院学报) . 2003年. -第三期. 72-77页.

193. Чжан Синь. Многомерное мышление в обучении игре на фортепиано/ Чжан Синь. – Северная музыка, Харбин, 2020. № 1. С. 1019-1021. – 张欣.高校钢琴教育中的多维度思考/张欣. 2020年课堂教学教育改革专题研讨会论文集, -北京. 2020年. -第一期. 1019-1021页.

194. Чжан Цяоцзюнь. Практические методы обучения фортепиано в Китае/ Чжан Цяоцзюнь. – Современная музыка, Цзилинь, 2021. № 1. С. 29-31. -张乔竣.俄国钢琴练习方法在我国高校教学的实践/张乔竣.当代音乐, -吉林. 2021年. -第一期. 29-31页.

195. Чжао Ичэн. Анализ музыкальной эстетики конфуцианства / Чжао Ичэн. – Популярная литература и искусство, Хэбэй, 2020. № 20. С. 96-98. -赵一丞.浅析先秦儒家音乐美学思想/赵一丞.大众文艺, -河北. 2020年. -第二十期. 96-98页.

196. Чжоу Лигуан. Новые способы обучения игре на фортепиано/ Чжоу Лигуан. – Северная музыка, Хэйлунцзян, 2020. № 15. С.105-107. – 周励光. 钢琴教学中的一个新方式：教师们可以为学生创作简约派的教学作品/周励光. 北方音乐, -黑龙江. 2020年. -第十五期. 105-107页.

197. Чжоу Цзямин. Дискуссия о развитии музыкально-эстетических способностей в детском фортепианном образовании / Чжоу Цзямин. – Голос Желтой реки, Шаньси, 2019. № 10. С.120-121. -徐颖. 探讨幼儿钢琴启蒙教育中音乐审美能力的培养/徐颖. 黄河之声, 山西. 2019年. -第十期. 120-121页.

198. Чжоу Цзямин. Исследование текущего состояния и стратегии просвещения китайских детей по игре на фортепиано / Чжоу Цзямин. – Художественное образование, Пекин, 2020. № 11. С. 39-42. -周佳铭. 中国儿童钢琴启蒙教育的现状与策略研究/周佳铭. 艺术教育, -北京. 2020年.-第十一期. 39-42页.

199. Чжоу Юэ. О воспитании музыкальной выразительности в обучении детей игре на фортепиано / Чжоу Юэ. – Северная музыка, Хэйлунцзян, 2017. № 16. 191с. – 周越.试论儿童钢琴教学中音乐表现力的培养对策/周越. 北方音乐, -黑龙江. 2017年. -第十六期. 191页.

200. Шу Чуань. Как стимулировать творческое мышление учащихся в преподавании фортепиано/ Шу Чуань – Большая сцена, Хэбэй, 2010. № 2.

C.132-133. -舒畅. 如何在高师钢琴教学中激发学生的创造性思维/舒畅. 大舞台, -河北. 2010年. -第二期. 132-133页.

201. Янь Жухуай. Музыкальный анализ и творчество / Янь Жухуай. – Пекин : Народная музыка, 1995. – 187 с. – 杨朱怀. 音乐分析与创意 / 杨朱怀. – 北京 :人民音乐, 1995 年. –187 页.

202. Ян Лэй. Размышления о культивировании творческого мышления в преподавании фортепиано / Ян Лэй. – Образование Шаньси, Шаньси, 2018. № 4. С.20-21. – 杨磊. 创造性思维在高校钢琴教学中的培养途径思考/杨磊. 陕西教育 (高教), -陕西. 2018年. -第四期. 20-21页.

203. Ян Хуэйру. О взаимосвязи конфуцианства и музыкального образования / Ян Хуэйру. – Цилинь, Искусство и технологии, 2016. № 7. 402с. – 杨惠如. 试论儒家思想与音乐教育的关系/杨惠如. 艺术科技, -吉林. 2016年. -第七期. 402页.

四川民歌十二首
Twelve Folksongs from Sichuan

1) 山 歌
Mountain Song

Lento grazioso

The musical score for "Mountain Song" is presented in three systems of piano accompaniment. The first system begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and includes an *ad lib.* marking. The second system features a piano (*p*) dynamic with a triplet of eighth notes and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system concludes with a piano (*p*) dynamic and a *rit.* (ritardando) marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

74

2) 花 鼓 调
Huagu Tune

Allegretto giocondo

The musical score is written in 6/8 time and consists of three systems of music. The first system begins with a treble clef and a bass clef, with a dynamic marking of *mf*. The melody in the treble staff is characterized by eighth-note patterns and slurs. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes the piece with a final cadence, marked by a double bar line and repeat dots.

3) 绣荷包
Embroidered Pouch

Andante grazioso

The musical score is written for piano in 4/4 time, featuring a steady eighth-note bass line and a melodic treble line. The tempo is marked *Andante grazioso*. The score is divided into three systems, each with a treble and bass staff. The first system includes a dynamic marking of *mp*. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes with a *rit.* (ritardando) marking and a final melodic flourish in the treble staff.

76

4) 数蛤蟆
Counting Toads

Allegretto scherzando

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of four systems of piano and bass staves.

- System 1:** The piano part begins with a *mf* dynamic. The bass part has a steady eighth-note accompaniment.
- System 2:** The piano part features a melodic line with slurs and accents, with dynamics ranging from *mp* to *f*. The bass part continues with eighth notes.
- System 3:** The piano part has a rhythmic pattern of chords and eighth notes, alternating between *f* and *mp*. The bass part remains consistent.
- System 4:** The tempo changes to **Allegro**. The piano part has a melodic line starting with *p* and *pp*, then moving to *f* and *sf*. The bass part features a descending eighth-note scale with a *f* dynamic. The system concludes with a fermata over an octave sign (8) and a final chord.

5) 薅草山歌
Mountain Song of Weeding

Adagio cantabile

The musical score is written for piano in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). It consists of four systems of two staves each. The first system begins with a *mf* dynamic in the right hand and a *mp* dynamic in the left hand. The second system features a *mp* dynamic in the right hand and a *mf* dynamic in the left hand. The third system has a *mf* dynamic in both hands. The fourth system includes a *rit.* (ritardando) marking in the left hand and an 8-measure repeat sign in the right hand. The piece concludes with a fermata over the final notes in both hands.

78

6) 苦麻叶儿苦茵茵
Bitter Tune

Grave patetico

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo and mood are marked "Grave patetico".

- System 1:** The right hand begins with a melodic line starting on a whole note, followed by eighth notes. The left hand provides a bass line with a prominent *ff* dynamic. A *mf* dynamic is marked in the right hand.
- System 2:** The right hand features a *dim.* (diminuendo) marking. The left hand has a *sf* (sforzando) marking. The system concludes with a *ff* dynamic.
- System 3:** The right hand includes a *dim.* marking. The left hand has a *sf* marking. The system ends with a *ff* dynamic and a double bar line.

7) 栽 秧 歌
Song of Transplanting Rice-seedling

Andante cantabile

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of three systems of music. The first system begins with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The melody in the right hand is a simple, flowing line of eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment of chords. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a *rit.* (ritardando) marking, leading to a final cadence. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and dynamic markings.

80

8) 情 歌
Love Song

Moderato amoroso

espress.
mp

(♩ = ♩)

rit.

p

9) 哭 调
Weeping Tune

Lento lagrimando

The musical score is written for piano and bass. It consists of three systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo leading to a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system starts with a piano (*p*) dynamic in the right hand and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the left hand. The third system concludes with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, a ritardando (*rit.*) marking, and a final piano (*pp*) dynamic. The tempo is marked as *Lento lagrimando*. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic hairpins.

10) 薅 秧 歌
Weeding Song in Rice-fields

Andante

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of five systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of **Andante**. The right hand features a continuous eighth-note melody with slurs, while the left hand provides a simple accompaniment. The second and third systems include a *m.s.* (mezzo sostenuto) marking above the right-hand staff. The fourth system continues the eighth-note pattern. The fifth system transitions to a **Adagio** tempo, indicated by a wedge-shaped deceleration symbol, and then returns to **Andante**. The piece concludes with a fortissimo (*pp*) dynamic and an 8-measure rest in the right hand.

11) 石工号子
Tune of Stone Labourers

Moderato energico

The musical score is written for piano in a 2/4 time signature with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of five systems of two staves each. The first system includes dynamic markings of *ff* and *sff*. The second system includes *ff*. The third system includes *mf* and *ff*. The fourth system includes *mf ad lib.*, *ff a tempo*, and *mf*. The fifth system includes *sff*. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A fermata is placed over a note in the fourth system, and a final fermata is at the end of the piece.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in the key of D major. The upper staff begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff provides harmonic support with chords and moving bass lines. The system concludes with a piano (*p*) dynamic marking.

The second system continues the piece. The upper staff shows a melodic line with slurs and a crescendo hairpin. The lower staff features a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a repeat sign.

The third system contains measures 9 through 12. The upper staff has a melodic line with slurs and a piano (*p*) dynamic. The lower staff continues with eighth-note accompaniment. A repeat sign is placed above the first measure of this system.

The fourth system covers measures 13 to 16. The upper staff features a melodic line with slurs and a piano (*p*) dynamic. The lower staff has a steady eighth-note accompaniment. The system includes dynamic markings for *sotto voce* and *morendo*.

The fifth system contains measures 17 through 20. The upper staff has a melodic line with slurs and a piano (*p*) dynamic. The lower staff features a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a repeat sign.

12) 黄杨扁担软溜溜
Shoulder Pole Song

Allegro moderato gioviale

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The tempo and mood are indicated as *Allegro moderato gioviale*. The first system begins with a dynamic marking of *mf*. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a dynamic marking of *mp*. The fourth system concludes the piece with sustained chords in the right hand and rhythmic accompaniment in the left hand.

ПЕРВЫЕ ШАГИ

Фортепианная сюита для самых маленьких музыкантов

1. МАЛЕНЬКИЙ ГИППО ИДЕТ НА ПРОГУЛКУ

Смена регистров

Andante

Михаил Шух

Musical score for the first piece, '1. МАЛЕНЬКИЙ ГИППО ИДЕТ НА ПРОГУЛКУ'. It is in 2/4 time and marked 'Andante'. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a treble clef and a dynamic marking of *mf*. The second system ends with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

2. ТАНЕЦ ПРЫГАЮЩИХ УТЯТ

Секунды

Allegretto

Musical score for the second piece, '2. ТАНЕЦ ПРЫГАЮЩИХ УТЯТ'. It is in 2/4 time and marked 'Allegretto'. The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts with a treble clef and a dynamic marking of *f*. The second system includes a dynamic marking of *p*. The third system ends with a double bar line and a key signature change to one sharp (F#).

5. ТУФЕЛЬКА ЗОЛУШКИ

Moderato

p

6. ВЕСЁЛЫЕ ЧЕЛОВЕЧКИ СТРОЯТ ДОМ

Vivo

f

p

sub. p

mf

f

7. КОЛЫБЕЛЬНАЯ ДЛЯ ЭЛЛИ

Andante cantabile

Musical score for "7. КОЛЫБЕЛЬНАЯ ДЛЯ ЭЛЛИ" in 2/4 time, marked "Andante cantabile". The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a crescendo leading to a mezzo-forte (*mp*) dynamic, followed by a decrescendo to a pianissimo (*pp*) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes.

8. ОРАНЖЕВЫЙ ПАРОВОЗИК ЕДЕТ В ГОСТИ

Allegretto

Musical score for "8. ОРАНЖЕВЫЙ ПАРОВОЗИК ЕДЕТ В ГОСТИ" in 2/4 time, marked "Allegretto". The score consists of three systems of piano accompaniment. The first system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piece features a rhythmic melody in the right hand with slurs and accents, and a bass line in the left hand with fingerings (2, 3, 2) and slurs. The second system continues the rhythmic pattern. The third system concludes with a mezzo-forte (*mp*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

9. Я СМОТРЮ НА ОБЛАКА

(педадь)

Andantino

mp

p

mp

p

Ped.

10. УДАЛЫЕ ТРУБАЧИ ИГРАЮТ СБОР

Allegretto

f

fp

p

f

p

f

11. ЗИМНЯЯ СКАЗКА

Cantabile

p

mf

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

12. ДОЖДИК-ДОЖДИК, ПЕРЕСТАНЬ

Staccato

p

rit.

13. СТАРИННАЯ ПЕСНЯ ПАСТУХА

Rubato

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of four systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking and a *Rubato* instruction. The melody in the right hand starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes, with a first fingering (1) indicated above the first note. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the melody with a sharp sign (#) above the first note of the second measure. The third system shows the melody moving across the staff. The fourth system concludes with a final cadence, featuring a piano (*p*) dynamic marking and a fermata over the final note. Fingerings 3, 2, 1, 2, 1, 2 are indicated for the first six notes of the final system. The piece ends with a double bar line.

14. ЗАВОДНАЯ БАЛЕРИНА

Con moto

mp

cresc.

cresc.

mf

mf

cresc.

cresc.

15. ДВЕ ЛОШАДКИ ДРУГ ЗА ДРУГОМ

Канон

Allegretto ma non troppo

The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is in C major, 2/4 time, with a *mf* dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1-2-3-4-5), while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, showing a dynamic shift from *f* to *mf* and includes various articulations like accents and slurs. Fingerings are clearly marked throughout.

16. СВОДЫ ТАИНСТВЕННОЙ ПЕЩЕРЫ

Cantabile

The score is in 2/4 time and consists of three systems. The first system starts with a *mp* dynamic and includes a *pp* section. The second system continues with *pp* and *mp* dynamics. The third system features a *rit.* (ritardando) section and ends with a *pp* dynamic. The score is characterized by long, flowing lines with many slurs and a *Ped.* (pedal) marking at the end of each system.

17. ДАВАЙ ПОБАРАБАНИМ!

Marciale

Musical score for '17. ДАВАЙ ПОБАРАБАНИМ!' (Marciale). The score is written for piano and features a rhythmic, percussive style. It consists of two systems of two staves each. The first system begins with a dynamic marking of *f* (forte). The second system includes dynamic markings of *f*, *p* (piano), and *f*. The music is characterized by repeated rhythmic patterns and chordal textures.

18. РУЧЕЁК В СТРАНУ СКАЗОК

Andantino

Musical score for '18. РУЧЕЁК В СТРАНУ СКАЗОК' (Andantino). The score is written for piano and features a lyrical, flowing style. It consists of three systems of two staves each. The first system begins with a dynamic marking of *p* (piano). The second system includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The third system includes dynamic markings of *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), *mf*, and *p*. The music is characterized by long, sweeping melodic lines and a gentle, flowing accompaniment.

19. СТРАШНОЕ ЧУДОВИЩЕ ИДЕТ НА ОХОТУ

Grave

mp

mf

p *mp* *mf* *f*

p *mp* *rit.*

f *ff* зловеще

gliss. *)

Ped. *8va*

*) glissando по белым клавишам

20. ИЗУМРУДНОЕ ОЗЕРО

Децимы

Andantino

21. КИТАЙСКИЙ ИМПЕРАТОР

Бемоли, бекары и диэзы

Moderato

22. ПРИЯТНОЕ НАСТРОЕНИЕ

Andantino

The first system of music is in 3/4 time and G major. The right hand features a melody of quarter notes with slurs, starting on G4 and moving up to B4. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords in the bass. The dynamic marking is *mp*.

The second system continues the melody and accompaniment. The right hand melody includes some chromaticism with flats. The left hand accompaniment consists of chords and some moving lines. The dynamic marking is *mp*.

The third system shows a more active right hand melody with slurs and ties. The left hand accompaniment includes some moving lines and chords. The dynamic marking is *mp*.

The fourth system features a *cantabile* marking. The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (5, 1, 2, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1). The left hand accompaniment includes chords and some moving lines. The dynamic marking is *f*.

The fifth system concludes the piece with a final melodic phrase in the right hand and a sustained chord in the left hand. The dynamic marking is *p*.

23. КОЛОКОЛА В ГОРАХ

Педаль

Andantino

The musical score is written in 2/4 time and Andantino tempo. It consists of four systems of piano music. The first system shows a right-hand melody starting with a piano (*p*) dynamic and a left-hand accompaniment with mezzo-forte (*mf*) dynamics. The second system features a right-hand melody with piano (*p*) dynamics and a left-hand accompaniment with forte (*f*) and mezzo-piano (*mp*) dynamics. The third system continues the right-hand melody with piano (*p*) dynamics and a left-hand accompaniment with mezzo-piano (*mp*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. The fourth system concludes with a right-hand melody in piano (*p*) and a left-hand accompaniment with mezzo-piano (*mp*) dynamics. Pedal markings (*Ped.*) are present under the left-hand lines in the first, second, and fourth systems.

24. ДЕТСКАЯ ЖЕЛЕЗНАЯ ДОРОГА

Токката

Allegretto marcato

First system of musical notation, starting with a forte (*f*) dynamic marking. The piece is in 2/4 time and D major. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, while the left hand plays a steady bass line of quarter notes.

Second system of musical notation, continuing the rhythmic pattern from the first system.

Third system of musical notation, continuing the rhythmic pattern from the first system.

Fourth system of musical notation, including the instruction *poco a poco cresc* above the staff.

Fifth system of musical notation, concluding the piece. It features a dynamic shift from piano (*p*) to forte (*f*) and includes the instruction *8^{va}...1* below the staff.

25. ТАЙНЫ СТАРОГО ЗАМКА

Регистры, педаль

Moderato

mp *p* *mp* *p*

Ped. Ped. Ped. Ped.

piu mosso

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Ped.

Tempo I

mp *p* *p* *f*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

pp *rit.* *p*

Ped.

26. КОРОЛЕВСКИЕ ОХОТНИКИ

Allegretto

f

Vivo

mf

f

sf

27. ДОБРАЯ СКАЗКА

Moderato

mp *rit.*

mf

mf

mp

rit.

28. РАЗБОЙНИКИ-ТРИТОНЫ ПОДКРАДЫВАЮТСЯ

Allegretto ma non troppo

Musical score for "Разбойники-Тритоны подкрадываются" (Bandits-Tritons Sneak). The piece is in 3/8 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system includes dynamics of *sfz* and *f*. The score features various rhythmic patterns and articulations.

29. ВАЛЬС МАЛЬВИНЫ

Andantino

Musical score for "Вальс Мальвины" (Mallow Waltz). The piece is in 3/4 time and consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system includes dynamics of *mf* and *p*. The score features various rhythmic patterns and articulations, including repeated notes marked with "Ped." (pedal).

30. ВЕСЕННИЕ ПЕРЕЗВОНЫ

Andantino

f *mp* *simile* *Ped.*

quasi campanelli *f* *p*